

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

ADELAIDE MARISTELA STOOSS

O ESPAÇO BRASILEIRO E AS (IM)POSSIBILIDADES UTÓPICAS NAS OBRAS DE
STEFAN ZWEIG E HUGO LOETSCHER

Tese apresentada como requisito parcial para a
obtenção do título de Doutor em Letras, Área de
Concentração em Estudos Literários, Programa de
Pós-graduação em Letras, Setor de Ciências
Humanas, Letras e Artes.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Astor Soethe

CURITIBA

2009

Agradecimentos

Pela orientação na concepção da tese, pela leitura atenciosa, pelas correções e sugestões agradeço ao Professor Dr. Paulo Astor Soethe.

Pelas preciosas conversas agradeço em particular a Hugo Loetscher.

Pelas discussões e sugestões, bem como pelas suas vastas pesquisas em torno da presença do Brasil na literatura suíça, agradeço a Jeroen Dewulf.

A David Ling, pelo empréstimo dos preciosos materiais coletados.

Enfim, Walter, obrigado pela atenção, pela paciência e pelo seu incurável bom humor nestes anos de trabalho.

Índice

Introdução.....	1
 Capítulo 1 - Dois autores, hetero-imagens e um país.....	5
Considerações preliminares.....	5
Alguns pressupostos.....	12
Stefan Zweig e o Brasil.....	18
A recepção brasileira de Stefan Zweig	24
Hugo Loetscher – vida e obra	31
Hugo Loetscher – um andarilho e seu Brasil.....	37
As obras em questão.....	48
 Capítulo 2 - Utopia, definindo contornos.....	54
Utopia e utopia literária.....	58
A invenção da sociedade – utopia e ficção.....	66
Espaço e utopia – relações entre utopia e literatura de viagem.....	72
Distopia e gênero literário – possibilidade e auto-reflexão.....	82
Ernst Bloch e Theodor Adorno, um excuro teórico.....	86
 Capítulo 3 - Stefan Zweig e a utopia.....	98
Stefan Zweig - Motivos utópicos nos primeiros anos de produção literária.....	101
Judaísmo, diáspora e utopia.....	108
Miniaturas históricas e o mito do Eldorado.....	116
A escrita da história – uma utopia?.....	122
A idade do ouro – mito e projeção utópica ao passado vienense.....	126
 Capítulo 4 - <i>Brasil, país do futuro</i>: um livrinho de viagem?.....	130
A reconstrução do passado em função do futuro.....	135
Colonialismo, cosmopolitismo e utopia	141
Rio de Janeiro – a cidade modelo	155
Excuro - <i>Admirável Brasil novo</i> , recepção criativa e crítica social	160
 Capítulo 5 - Hugo Loetscher, engajamento e distopia.....	167
<i>Sermão de Santo Antônio aos peixes</i> – anticolonialismo e a possibilidade do novo	
Estado teocrático.....	169

<i>Esgotos – um parecer: dejetos da revolução e utopia.....</i>	175
A arca de Noé - possibilidade utópica entre a gênese e o apocalipse.....	182
Exotismo e crítica social – o romance pós-moderno <i>O Immune</i>	187
Capítulo 6 – Engajamento e utopia em Mundo dos milagres: uma reação à história.....	202
O diálogo com o morto, dialogismo e intertextualidade.....	205
Utopia e crítica utópica – Autopoiesis.....	217
Excursão: Fotografia e narrativa.....	229
Hugo Loetscher e o Brasil: considerações finais	233
Conclusão.....	235
Ilustrações.....	239
Bibliografia.....	240

Introdução

O objetivo inicial da presente tese é contribuir para a compreensão das relações literárias entre o Brasil e os países de língua alemã. Como docente na área de língua alemã para estrangeiros, vivencio o confronto constante com problemas interculturais que despertam em mim o interesse pela literatura intercultural. A idéia inicial de uma análise da obra de Stefan Zweig *Brasil, país do futuro* sob o signo da utopia já vinha sendo desenvolvida desde minha dissertação do mestrado. A pesquisa então realizada dava conta das obras do autor escritas durante o exílio no Brasil – *Brasil, país do futuro* e a novela *Xadrez* –, abordando-as a partir do conceito de mimesis apresentado por Luiz Costa Lima. Justamente ao analisar na obra o processo de mimetização referente ao Brasil foi-me possível constatar um abismo entre a imagem do país apresentada na obra de Zweig e a realidade empírica vivenciada pela sociedade brasileira e pelo próprio autor, naquele contexto. Essa constatação foi reforçada pelo estudo realizado sobre a recepção da obra *Brasil, país do futuro* e publicado sob o título “Os leitores e as leituras da obra de Stefan Zweig no Brasil”¹.

Tratava-se até então de analisar o processo de transposição do espaço real, de estruturas realizadas da sociedade, para a literatura utópica, como modelo para a comparação histórica e para a confrontação crítica com a realidade referencial no contexto de escrita e leitura de *Brasil, país do futuro*. Ao iniciar então uma pesquisa mais aprofundada sobre a representação do Brasil na literatura de língua alemã, alguns fatores incitaram-me à ampliação do campo de pesquisa: em primeiro lugar constatei a existência de trabalhos em torno da temática utópica relacionada às obras do autor austríaco², inclusive com referências à obra em textos da literatura brasileira. A intertextualidade com a literatura brasileira apontava, de alguma maneira, para um diálogo amplo e complexo entre culturas.

Em segundo lugar a leitura das obras de Hugo Loetscher, que apresentam na ficção uma imagem do Brasil justamente contrária àquela apresentada por Zweig,

1 STOOSS-HERBERTZ, Adelaide. Os leitores e as leituras de Stefan Zweig no Brasil. In: Revista Fênix. Uberlândia, Ano IV, N. 2, Maio/Junho/Julho, 2007.

2 Significativos consideramos os trabalhos de Alberto Dines (2004) e Xenia Pooth (2005).

motivou-me à análise comparativa. Ambos os autores são representativos dentro do contexto literário de seus países de origem e se propõem a apresentar o país, o Brasil, aos seus leitores. Da mesma forma que se constata na obra de Zweig uma imagem idealizada, percebe-se na obra de Hugo Loetscher uma negatividade que excede a realidade e é estendida ao futuro, eliminando-se esperanças de um mundo melhor. As obras foram criadas sob condições políticas e sociais diferentes, são atribuídas a gêneros diferentes, mantêm, contudo, critérios estruturais semelhantes: expectativas não realizadas, partindo de uma oposição entre o que se apresenta nos textos como historicamente existente e o mundo desejado ou temido.

O problema de representações tão diversas ganhou importância à medida que minhas pesquisas se aprofundaram na questão da utopia. As oposições surgidas entre o mundo brasileiro apresentado nas obras e a realidade empírica têm um caráter de diagnóstico do *statu quo* da sociedade e abre espaço para uma crítica social. Ponto de partida do presente estudo, portanto, é a análise dos pressupostos, das possibilidades e dos limites de uma crítica social nas obras dos referidos autores no contexto da literatura utópica e distópica. As projeções utópicas ultrapassadas, as teorias de um gênero literário, ou a forma de escrita utópica, incluindo as distopias e a abertura para a forma romanesca, oferecem assim a base para a análise das imagens do Brasil nas obras destacadas. A revisão do conceito de utopia no âmbito da literatura, afinal, revela que o Brasil adquire uma conotação metafórica de espaço de oposição ao momento histórico dos referidos autores.

Apesar de estudos como *Visão do paraíso* (2002), de Sérgio Buarque de Holanda, *O diabo na Terra de Santa Cruz* (2005), de Laura de Mello e Souza, e *O Brasil não é longe daqui* (2006), de Flora Süssekind, comprovarem a tradição das projeções de medos e desejos sobre o espaço brasileiro na literatura estrangeira, as obras de Zweig e Loetscher sobre o Brasil são recebidas com certa resistência pela crítica brasileira. Entre as críticas a Stefan Zweig³, lêem-se acusações de falta de conhecimento sobre o país, conivência com o Estado Novo e postura colonialista. Da mesma forma, também Hugo Loetscher é criticado⁴ por assumir uma postura colonialista em sua obra *Mundo dos milagres [Wunderwelt]* (2000)⁵.

3 Sobre as críticas dos jornais da época à obra do autor austríaco, assinadas por jornalistas como Costa Rego e Carlos Maúl, consultar: DINES, 2004. p. 358-363

4 Ver: SOUSA, 1996.

5 Títulos de obras ainda não traduzidos para a língua portuguesa são traduzidos pela autora e vem acompanhada dos títulos originais na primeira citação.

Julgamentos como esses fizeram com que eu começasse a questionar justamente o processo de recepção e interpretação de obras de autores estrangeiros que projetam sobre o Brasil uma imagem utópica/distópica. A questão da interculturalidade passou assim a permear a discussão das obras no âmbito da escrita utópica/distópica. A postura pretensamente anticolonialista assumida pelos críticos brasileiros, compreensível quando se trata de libertação em relação aos modelos literários europeus imitados durante séculos, pode no entanto restringir a percepção do teor de crítica social presente nas obras. Apenas superando os limites da dicotomia colonialista/anticolonialista é possível chegar à criação de um espaço real de diálogo intercultural⁶, em que se possam compreender adequadamente as projeções utópicas ou distópicas dos referidos autores.

A reconstrução sistemática do que se pode denominar uma *estética da forma de escrita utópica* no exemplo das obras de Zweig e Loetscher, desenvolvida na segunda parte deste trabalho, implica no questionamento do processo de desenvolvimento de uma literatura crítica em relação à sociedade. Não procuro responder, no caso, à pergunta sobre qual é a imagem do Brasil apresentada nas obras da literatura de língua alemã. No contexto teórico do desenvolvimento da utopia pós-teleológica no século XX, conceitos apresentados por Ernst Bloch e Theodor Adorno servem à reconstrução da concepção de utopia desenvolvida pelos autores estrangeiros a partir do espaço e da sociedade brasileira. Pretendo contribuir, dessa forma, com os estudos em torno das transformações desse gênero literário ao longo do século passado.

No primeiro capítulo do presente trabalho, contextualizo as imagens apresentadas pelos dois autores no âmbito da literatura utópica, mas também da literatura e da crítica literária brasileiras. Para compreender o processo de produção e recepção e para inserir as obras na tradição da literatura e utopia social com um objetivo crítico é necessário confrontá-las com a auto-imagem do Brasil apresentada na própria literatura brasileira e em obras de reflexão sociológica sobre o país, contemporâneas ao surgimento dos textos analisados. Na dinâmica entre a apresentação da sociedade e sua auto-apresentação, constrói-se o questionamento em torno da sociedade ideal, objeto primeiro da escrita utópica. O capítulo teórico sobre a utopia, portanto, é acompanhado de uma contextualização histórico-biográfica dos autores e suas relações com o Brasil. A pergunta dirigida inicialmente

6 Wenn Interkulturalität die Überschreitung der zwischen den Kulturen gezogenen Grenze voraussetzt, dann muss der Ort der interkulturellen Begegnung einen Platz in jeder der Kulturen haben. (RIEGER et alii, 1999, p. 13)

às obras e seus autores é: Por que eles escolhem o Brasil para suas projeções utópicas e distópicas? O capítulo termina com uma breve introdução às obras escolhidas para a análise.

A utopia é o conceito chave do presente estudo. Em primeiro lugar, dada a grande abrangência do conceito de utopia nas mais diferentes áreas de estudo, uma delimitação temática. Assim, a pesquisa em torno do histórico do conceito limita-se a delinear seus contornos no âmbito dos Estudos Literários. A reconstrução sistemática de um histórico desse gênero literário, apoiada nos estudos de Northrop Frye (1970), Michel Winter (1978), Wilhelm Vosskamp (1982) e Corinna Mieth (2001), representa um passo inicial para a compreensão do conceito.

No capítulo dois, a natureza dos textos utópicos, a estrutura narrativa e suas características semânticas e discursivas são analisadas com base em obras que, conforme estudos especializados, são exemplares para as transformações históricas do gênero. Considerando o contexto intercultural de produção e recepção das obras de Stefan Zweig e Hugo Loetscher, a pesquisa abordando a seguir a questão da literatura de viagens e as mútuas imbricações desta com a literatura utópica. Pela situação dos autores no momento da produção e de seus narradores, ambas, podem ser consideradas literatura de viagens. Como se verá adiante, estudos especializados verificam historicamente a proximidade entre as formas de escrita da utopia e da literatura de viagens, o que aponta para uma provável estratégia discursiva consciente dos autores em questão, no sentido da inserção no debate ligado às tradições dos dois gêneros. O desenvolvimento de uma crítica utópica no século XX e as transformações do gênero são a temática abordada ao final do capítulo. Complementam a reflexão excursos sobre o pensamento de Ernst Bloch e Theodor Adorno acerca da utopia.

Superar um posicionamento anticolonialista e abrir espaço para um diálogo crítico social dentro do contexto intercultural são empreitadas que dependem, primeiramente, do conhecimento das obras e dos projetos literários dos autores em questão. Nesse sentido, o terceiro capítulo descreve o caminho percorrido por Zweig para o desenvolvimento, em sua obra, de uma compreensão da utopia. Destacam-se aí os conceitos, temas e reflexões teóricas presentes nas obras acerca do assunto. O autor desenvolve a imagem de uma sociedade e de um mundo ideais, imagem que se consolida durante sua estada no Brasil e é exposta em *Brasil, país do futuro*. Apesar do grande número de estudos realizados em torno dessa obra e das

diversas referências a ela como uma utopia, o capítulo procurou atender a necessidade de uma análise discursiva minuciosa, envolvendo a linguagem, as conexões da obra com outras obras do autor e com as linhas de pensamento histórico-filosófico, com a forma e o que ela representa em função dos problemas abordados no contexto utópico do século XX.

A análise das obras de Hugo Loetscher será exposta nos dois últimos capítulos. Seguindo a mesma estratégia de análise acima delineada, partimos de conceitos, estratégias discursivas, temas e reflexões teóricas presentes em obras anteriores a *Mundo dos milagres* (2000).

A literatura de Hugo Loetscher caracteriza-se pelo engajamento, pela crítica social e pela ironia. Na Introdução à tradução do *Sermão de Santo António aos peixes*, proferido por António Vieira (1608-1697) em 1654 na catedral de São Luís no Maranhão, por exemplo, Hugo Loetscher não se atém a uma simples apresentação do padre jesuíta. Ele fala de literatura, engajamento e responsabilidade; de moralismo, ironia e estética; anticolonialismo, democracia racial e visões de Estado. A literatura engajada está para o autor intrinsecamente ligada à estética. Após a análise deste texto teórico, o capítulo ocupa-se de três romances *Esgotos, um parecer* [*Abwässer, ein Gutachten*] (1989), *Noé – romance de uma conjuntura* [*Noah: Roman einer Konjunktur*] (1967) e *O Imune* [*Der Immune*] (1985). Um observador da sociedade, das estruturas sociais, da relação do indivíduo com o meio em que vive, esta é a perspectiva assumida pelo autor em suas obras.

No romance distópico, o discurso até então utópico-teleológico assume definitivamente o caráter de negação, de crítica utópica e social. Muda a perspectiva, mas os motivos permanecem: a sociedade e sua estrutura organizacional. Na obra de Hugo Loetscher, *Mundo dos milagres – um encontro com o Brasil* [*Wunderwelt. Eine brasilianische Begegnung*] (2000), elementos constitutivos da sociedade brasileira são estendidos ao futuro imaginário da personagem Fátima, num diálogo entre o narrador e a personagem morta. Como o autor constrói a imagem negativa do Brasil? A que espaços, situações e estruturas esta imagem está relacionada? Há ainda uma esperança oculta por trás do mundo negativo apresentado? Quais as possibilidades de uma crítica social no contexto intercultural? Estas perguntas nortearão a análise desenvolvida no quinto e último capítulo deste trabalho. Um excursus sobre o diálogo entre literatura e fotografia encerra a análise da obra.

Capítulo 1

Dois autores, hetero-imagens e um país

Considerações preliminares

Se ao Novo Mundo associou-se durante séculos a utopia, possibilidade de uma nova sociedade onde o maior número possível de cidadãos alcançasse a felicidade, a este mesmo Novo Mundo associa-se hoje o subdesenvolvimento, realidade latente sobretudo na América Latina. Na literatura de língua alemã coexistem a imagem de um Brasil do futuro, a possibilidade de realização da utopia, e a imagem, negativa, de um país subdesenvolvido e sem esperança em sua realidade pós-colonial, um Brasil cujo futuro só existirá por força de um milagre. A primeira é uma visão idealizada, repleta de esperanças, permeada pelos mitos do paraíso, do Eldorado, do ser humano como um eterno Adão edênico; na outra, destaca-se o confronto com a realidade da natureza infernal, da pobreza, do trabalho árduo e da injustiça social. É o desmascaramento de uma quimera. O desconcerto entre essas imagens do Brasil está representado, emblematicamente, em duas obras, escritas por dois autores representativos na literatura de língua alemã no século XX, cada um a seu tempo: *Brasil, país do futuro* (1941), de Stefan Zweig, e *Mundo dos Milagres – um encontro com o Brasil* (2000), de Hugo Loetscher.

Stefan Zweig, no prefácio de sua obra, afirma que, ao visitar o Brasil, “havia lançado um olhar para o futuro do mundo” (ZWEIG, 1941, p.12). Sua afirmação está pautada nas possibilidades naturais e geográficas - não um país, mas um continente -, na rapidez do desenvolvimento econômico, na capacidade construtiva, criadora e organizadora de seu povo. E esse futuro depende, aos olhos do escritor humanista e pacifista, da negação completa de uma hegemonia racial, depende da harmonia entre o primitivo e a modernização latente, e de um sistema, que mesmo chamado de ditadura, é mais liberal e humano que os sistemas que regem os países europeus da época.

Hugo Loetscher, por sua vez, denomina sua obra “um encontro com o Brasil”, encontro com personagens que mudas e estáticas vivem à espera de uma Terra Prometida. No confronto com a realidade do sertão nordestino, aos olhos de um

narrador “estranho” a esse mundo, há apenas a possibilidade da “Canaã se encontrar em outro lugar” (LOETSCHER, 2000, p. 94), ou ainda, quem sabe, a possibilidade de ela ser privilégio de alguns poucos. No romance o autor parte de temáticas como a seca, a medicina popular, a religiosidade e o milagre, e mostra que a “Terra Prometida” não pode estar na pequena cidade de Canindé. Para as personagens do romance, a Canaã não foi encontrada, nem o futuro chegou. As personagens são vítimas de uma natureza e de uma geografia que impossibilitam o desenvolvimento, mas muito mais vítimas de um sistema, uma ditadura do milagre.

A ambivalência da imagem do Brasil representada na literatura, ora como paraíso ora como inferno, não é temática nova. Sérgio Buarque em *Visão do Paraíso* (2002) aponta nesta direção, ao afirmar logo no início da obra que o sonho de riquezas fabulosas é, no caso do Brasil, cerceado por uma noção mais nítida das limitações humanas e terrenas.

Laura de Mello e Souza, no primeiro capítulo de *O Diabo na Terra de Santa Cruz* (2005) procura, a partir de uma análise histórica e etnográfica, traçar o caminho entre céu e inferno no Brasil colonial. Neste caminho, as projeções edênicas sobre a América recém-descoberta funcionavam como uma ponte a aproximar o Novo e o Velho Mundo, integrando a terra descoberta ao imaginário europeu, espaço antes ocupado por terras longínquas e desconhecidas, muitas vezes inatingíveis. Neste Novo Mundo encontrava-se aquilo que já estava concebido, via-se o que se esperava ver. O caminho direto ao paraíso, ainda segundo Laura de Mello e Souza, tomou, porém, nova direção à medida que o novo continente começou a emergir na sua especificidade. “Novas plantas, ventos fortes, chuvaradas, mas, sobretudo homens e bichos estranhíssimos, outros que os europeus” (SOUZA, 2005, p. 43) ameaçavam a edenização. Ambas as imagens permeiam os escritos sobre o Brasil e intercalam-se sem uma seqüência específica. Para a autora há em certos momentos predominância de uma e outra imagem, porém não exclusividade.

Séculos mais tarde, no caso dos imigrantes alemães vindos ao Brasil a partir dos anos 20 do século XIX, convencidos pela propaganda do governo alemão de encontrar no país distante as condições ideais para viver, a passagem de paraíso distante para inferno real já acontece durante a longa viagem, como analisa Flora Süssekind em *O Brasil não é longe daqui* (1990).

Depois de uma viagem terrível, enfrentam ainda situações piores, desde a venda de um dos filhos como escravo a um ambiente para eles sempre bastante desagradável. (...) A distância entre o Brasil como era e a utopia imaginada parece agora impossível de ultrapassar. Assim

como o convite para uma visão do paraíso converte-se em pouco tempo numa temporada no inferno. (SÜSSEKIND, 1990, p. 23)

O título da obra de Sússekind é título de uma canção conhecida no início do século XIX. As maravilhas das terras brasileiras eram cantadas para convencer as famílias a emigrar. A autora comenta a procedência e o destino de algumas destas famílias, apontando justamente para a diferença do Brasil cantado e imaginado e a realidade daqueles que aqui chegavam.

As análises de Sérgio Buarque de Hollanda, Laura de Mello e Souza e Flora Sússekind partem de textos variados: crônicas de viajantes na era dos descobrimentos, ensaios, romances e poemas. A escolha das obras de Stefan Zweig e Hugo Loetscher para uma análise da imagem do Brasil deve-se, primeiramente, a se tratar de dois autores representativos no contexto da literatura de língua alemã no século XX, e pelas ressonâncias que as referidas obras têm tanto na literatura brasileira como nos estudos literários no Brasil.

Brasil, país do futuro foi traduzido logo após a edição alemã em 1941 e teve grande repercussão na imprensa da época⁷. Nos estudos literários, Alberto Dines se ocupou amplamente com a obra de Zweig no ensaio *Morte no paraíso. A tragédia de Stefan Zweig*, publicado primeiramente em 1981, e que teve uma segunda edição brasileira revisada e ampliada em 2004, além de uma tradução alemã, novamente revisada e ampliada pelo autor, em 2006. Em textos de criação, a obra de Zweig recebe respostas nas obras de Diogo Mainardi, *Contra o Brasil* (1998), e Ruy Tapioca, *Admirável Brasil Novo* (2001). A obra de Hugo Loetscher é menos conhecida e ainda espera sua tradução para a língua portuguesa. A única autora a discutir a obra no âmbito da literatura intercultural é Celeste Ribeiro e Sousa em *Retratos do Brasil* (1996).

A escolha das duas obras como objeto de reflexão deste trabalho está baseada também na hipótese de que ambas se propõem a construir a figuração de um espaço, uma sociedade regida por um sistema social complexo, enfim um país com todos os aspectos que o constituem. Pela temática e pela forma de escrita, e considerando-se a função que as obras assumem enquanto *medium* de comunicação e debate argumentativo, é possível enquadrá-las no que a crítica literária compreende como escrita utópica.

⁷ Como exemplo podemos citar aqui o jornal *Correio da manhã*, de 12.08.1942, e *Jornal do Comércio*, de 4.04.1942 cf. DINES, Alberto. *Morte no paraíso. A tragédia de Stefan Zweig*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2004. p. 359-361

O processo de transposição do espaço real, de estruturas realizadas da sociedade, para a literatura utópica, como modelo para a comparação histórica e para a confrontação crítica com a realidade referencial no contexto de escrita e leitura, eis aí alguns elementos centrais da presente pesquisa. Em nossa análise, tratamos do processo de ficcionalização e do procedimento mimético específicos da escrita utópica, que são questões fundamentais para a teoria literária, bem como da recepção, leitura e assimilação das obras por parte dos leitores, em diferentes contextos históricos.

Hans-Joachim Mähl, em seu ensaio “O Estado poético. Utopia e reflexão utópica no romantismo” [Der poetische Staat. Utopie und Utopiereflexion bei den Frühromantikern] (MÄHL, In.: VOSSKAMP, 1982, p. 273-293), propõe a compreensão da utopia literária como projeto de um mundo hipoteticamente possível, isto é, como esboço de um mundo pensável, ou imaginável, a partir do estabelecimento de determinados axiomas (por exemplo: constituição da sociedade, forma de vida). Este mundo pode ser projetado espacial ou temporalmente e constitui uma imagem de oposição ao mal social da respectiva época implícita- ou explicitamente criticada.

Como base de todo texto utópico surge a oposição entre uma imagem real, da qual se exige referencialidade, e uma imagem ficcional do mundo e da sociedade. Segundo Wilhelm Vosskamp as utopias não surgem alheias à história, são antes respostas perante a história. Sobre a relação entre utopia e história Inge Münz-Koenen resume:

As utopias – independente do fato de elas próprias quererem ou não ser utópicas, ou de compreendermos o utopisar como método - não se deixam fixar numa figuração constante. Elas são variáveis como a própria história é – em outros termos: Elas são respostas à história, isto é, sua mensagem depende da pergunta dirigida à história. (MÜNZ-KOENEN, 1997, p. 18)⁸

A utopia é compreendida por Münz-Koenen como um texto fundamentado na realidade histórica. O processo de transposição da realidade para a literatura é descrito pela autora como um debruçar-se sobre a realidade histórica e inventar um mundo e uma sociedade através da escrita. É um mergulho em fontes heterodoxas – encontro com o passado e o presente, mundos desejados e experimentados – cujo resultado, projetado espacial ou temporalmente, é a confirmação ou a negação do

⁸ Fazit: Utopien, ob sie es nun selbst sein wollen oder nicht, das Utopisieren als Methode, lassen sich nicht auf eine konstante Figuration festlegen. Sie sind variabel wie die Geschichte selbst oder – mit anderen Worten: Sie sind Antworten auf die Geschichte, d. h. Ihre Botschaften hängen davon ab, welche Fragen sie an die Geschichte richten. (MÜNZ-KOENEN, 1997, S. 18)

próprio momento histórico em que a obra foi escrita. Assim, a mensagem do texto utópico, segundo Münz-Koenen, depende da pergunta dirigida para a história. A valorização extrema da temática da democracia racial na composição da imagem do Brasil na obra de Stefan Zweig, por exemplo, é uma resposta clara ao questionamento da xenofobia praticada pelo nazismo na Alemanha na época da Segunda Guerra Mundial.

No século XX, ao tratar da utopia literária e das imagens do Brasil, identificamos um aumento da tensão entre realidade histórica e as possibilidades apresentadas na ficção. Um movimento reflete a nosso ver a crescente tensão: o surgimento ainda no final do século XIX, por um questionamento dos modelos utópicos teleológicos, de uma crítica utópica. Com os textos *Nós* (1920-1921), de Yevgeny Ivanovich Zamyatin (conhecido em português como Eugene Zamyatin ou Zamiatine), *A máquina do tempo* (1895), de H. G. Wells, *Admirável mundo novo* (1932), de Aldous Huxley, e *1984* (1949), de George Orwells, declara-se o fim das utopias clássicas. Nessa nova tradição, destaca-se a dominância de uma visão negativa do futuro, a ridicularização do totalitarismo e do esquematismo matemático presentes nas utopias clássicas. As utopias modernas negativas mostram a felicidade das utopias clássicas como infelicidade de um sistema de terror, sua organização como organização do terror, também a geometria como um meio de terror do Estado. A saudade destes mundos está no caos, na natureza feroz e não domesticada, no torto e não previsível, na contingência e na casualidade do mundo. Enquanto na utopia, a sociedade configurada histórica, cultural e politicamente, é formalizada com o objetivo de ser superada através da imagem do mundo ideal apresentada na ficção, na distopia esta realidade não apenas é assumida tal qual é, mas as suas práticas e tendências negativas, desenvolvidas e ampliadas, fornecem o material para a edificação da estrutura de um mundo negativo, grotesco.

As “utopias negativas” do início do século criticam os ideais de racionalização das utopias de estado dos iluministas. Já desde o século XVIII o termo utopia era usado com o significado de um plano de governo imaginário e adquiria assim uma conotação negativa de irrealidade, impossibilidade. Para historiadores como Francis Fukuyama (1992)⁹ e Jochim Fest (1991)¹⁰ o declarado fim da utopia pode ser interpretado como uma libertação para a realidade.

9 FRANCIS, Fukuyama. *Das Ende der Geschichte. Wo stehen wir?*. München: Kindler, 1992.

10 FEST, Joachim. *Der zerstörte Traum. Vom Ende des utopischen Zeitalters*. Berlin : Siedler, 1991.

Para recuperar o conceito de utopia positiva no século XX é necessário libertá-lo da carga político-social que lhe foi atribuída no século XIX. Gustav Landauer em *A Revolução [Die Revolution]* (1907) e Karl Mannheim em *Ideologia e Utopia* (1929) procuram através de uma nova conceituação de realidade e história libertar a utopia de sua conotação negativa, relativizando a idéia da impossibilidade da realização, apontando para uma necessidade de realização e impondo à utopia a função objetiva de questionar a realidade.

O filósofo Ernst Bloch (1885-1977) recorre à categoria antropológica da esperança, remetendo a utopia não a uma necessidade objetiva, mas a uma possibilidade subjetiva de novas organizações sociais num futuro indefinido. Para Bloch a utopia é, em primeiro lugar, um *topos* da atividade humana orientada para um futuro, um *topos* da consciência antecipadora e a força ativa dos sonhos diurnos. O que caracteriza o sonho diurno é a qualidade que exprime construções imaginárias, relacionadas com o cumprimento de um desejo, mas que mantém simultaneamente o eu. Os sonhos diurnos são sempre orientados para o futuro e podem ser definidos como um *topos* interior, como lugar de nascimento do desejo e da imaginação, que têm como qualidade antecipar um futuro onde predomina absolutamente a utopia.

Bloch desestrutura o velho conceito de utopia ao propor uma nova compreensão das categorias realidade e possibilidade: segundo sua proposta, as categorias decompõe-se numa pluralidade de realidades e possibilidades, retirando-se assim da base da utopia a oposição entre realidade e possibilidade. A utopia remete, para Bloch, a um potencial de esperança imanente ao ser humano, que duvida do seu próprio potencial; a uma antecipação de possibilidades e de um futuro que ainda duvida de sua realização; e a um esforço de realização do até então não empreendido. Bloch interpreta a catástrofe da Primeira Guerra Mundial como destruição da ordem social até então vigente e das esperanças socialistas; um recomeço só poderia vir da alma humana. Assim, Bloch procura recuperar a utopia enquanto um princípio imanente ao ser humano.

O pensamento de Bloch, no entanto, não permanece isento de contestação. Um de seus maiores críticos é Theodor W. Adorno (1903-1969), que lhe atribui um pensamento positivo extremo. Para Adorno o caráter de denúncia e oposição da

utopia em relação à realidade é absoluto. Os estudiosos, por isso, não hesitam em reconhecer em Adorno o grande teórico da distopia.

Se no entanto, à luz da controvérsia entre Bloch e Adorno, subtrairmos ao conceito de utopia o caráter teleológico e ampliarmos o conceito em sua função de negação, é possível integrar a distopia e a utopia num conceito ampliado de escrita utópica útil à interpretação das obras dos escritores estrangeiros que têm no Brasil seu objeto de escrita. Sob essa perspectiva, o espaço brasileiro deixa de ser nas obras escolhidas um objetivo final ou antecipação do futuro (segundo o modelo das utopias clássicas positivas), e adquire uma conotação metafórica de espaço de oposição ao momento histórico dos referidos autores.

Corinna Mieth usa o termo “laboratório de fantasia social” para especificar o novo conceito de utopia pós-teleológica¹¹. A função da utopia no século XX está antes orientada para o momento histórico de sua escrita, do que para o futuro. O Brasil fictício realizado através das descrições e vivências de personagens e narradores nas obras de Zweig e Loetscher revela-se espaço de oposição e projeção da própria realidade européia.

Neste sentido Roberto Schwarz, ao se perguntar se “Existe uma Estética do Terceiro Mundo?” (1987), afirma que o subdesenvolvimento e o Terceiro Mundo são parte da cena contemporânea, seja em estética ou em política, e essa presença é a prova viva do caráter iníquo que tomou a organização mundial da produção e da vida. O próprio encanto que o “atraso” possa ter para quem não sofre dele é outra prova de insatisfação com as formas que tomou o progresso. Essa insatisfação com o rumo da própria sociedade, identificada por Schwarz, impulsiona a procura por novos espaços, novos modelos de sociedade.

Alguns pressupostos

Parto, em meu trabalho, da suposição de que a base da formação da escrita utópica é a figuração da diferença entre o mundo percebido e um mundo virtual, o qual se apresenta como forma possível da própria realidade experimentada e que expõe também as mazelas do próprio contexto histórico, cultural e social em que as obras são escritas.

11 A proposta de compreender a utopia como um “laboratório da fantasia social” refere-se a obras que revelam as antinomias presentes na realidade empírica à qual as obras se referem. Ao receptor consciente da utopia é permitido reconhecer tais contradições e criticá-las. In: MIETH, Corinna. *Das Utopische in Literatur und Philosophie*. Tübingen: A. Francke, 2003. p. 79

Em seguida, suponho haver uma analogia entre, de um lado, a mudança de paradigma da literatura utópica clássica para a distopia e a conseqüente crítica utópica no final do século XIX e início do século XX, e, de outro lado, a mudança da imagem projetada sobre o Brasil pelos escritores e intelectuais, em decorrência de uma consciência do subdesenvolvimento. Segundo Antonio Candido, no ensaio *Literatura e subdesenvolvimento*:

Ora, dada esta ligação causal terra bela – pátria grande, não é difícil ver a repercussão que traria a consciência do subdesenvolvimento como mudança de perspectiva, que evidenciou a realidade dos solos pobres, das técnicas arcaicas, da miséria pasmosa das populações, da sua incultura paralisante. A visão que resulta é pessimista quanto ao presente e problemática quanto ao futuro [...]. (CANDIDO, 1987, p. 142)

Para Antonio Candido essa consciência interna do subdesenvolvimento se manifestou claramente após a Segunda Guerra Mundial, na década de 50, mas é possível identificar-se uma mudança de orientação já nas décadas de 20 e 30, principalmente na literatura regionalista. O que caracteriza essa literatura é a superação do otimismo e a adoção de um tipo de pessimismo diferente do que ocorria na ficção naturalista. Enquanto este focalizava o homem pobre como elemento refratário ao progresso, ela desvenda a situação na sua complexidade, voltando-se contra as classes dominantes e vendo na degradação do homem uma conseqüência da espoliação econômica. Ainda segundo Candido, esta mudança de perspectiva encontra expressão, em um primeiro momento, ainda sob a forma de um realismo tradicional na literatura regionalista e nos romances urbanos. A idéia do subdesenvolvimento brasileiro mantém-se como objeto de escrita desde a década de 20, em obras como *Retrato do Brasil*, de Paulo Prado (1928), passando para a literatura regionalista das décadas de 30 e 40, como destaca Lima, com obras como *O Quinze*, de Raquel de Queiróz, ou *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos (1938), mais tarde com *Quarup* (1967), de Antonio Callado, *Zero e Não verás país nenhum*, de Ignácio Loyola Brandão (1980), até textos mais recentes como *Contra o Brasil*, de Diogo Mainardi (1998) e *Admirável Brasil novo*, de Ruy Tapioca (2001).

Também o Brasil cultivou suas utopias, situadas não em ilhas distantes e misteriosas a que se chega depois de longas viagens, mas à margem de “verdes mares bravios de minha terra natal, onde canta a jandaia nas frondes de carnaúba” (ALENCAR, 2004, p.15). A projeção do espaço utópico sobre o nosso próprio país é característica de nossa literatura, uma auto-imagem utópica. O descritivismo da natureza e geografia, o sujeito definido como “eterno Adão”, características do

romantismo indianista brasileiro, são talvez o melhor exemplo dessa auto-imagem utópica, mas também são uma prova do quanto nós, durante séculos, aceitamos nossa função colonial de realizar as utopias do homem europeu.

Flora Süssekind, em *O Brasil não é longe daqui* (1990), destaca que os primeiros textos de ficção brasileira estão baseados na literatura de viagem sobre o Brasil. As questões da imagem do país e de uma obsessão pela volta às origens são abordadas pela autora a partir de uma perspectiva estratégica, centrada no processo de constituição de um narrador de ficção brasileira no século XIX. Para Süssekind, é num jogo de contrastes e imitações entre prosa de ficção e literatura de viagens, descritivismo e paisagismo, que o narrador se destaca com maior nitidez na primeira metade do século XIX. Apesar dos desvios da ficção brasileira a partir da segunda metade do século XIX, o narrador de ficção brasileira manterá certas características daquele primeiro narrador viajante, cartógrafo.

Diferem os perfis, mas o diálogo persistente com o relato de viagem e o paisagismo – que se procurará examinar aqui – parece sugerir, entre outras coisas, que essas figuras de narrador necessitaram obrigatoriamente de um olhar-de-fora e de uma exibição consciente ou não – de certa “sensação de não estar de todo” na sua composição. Necessidade que funciona como uma espécie de indicador prévio de deslocamento, distância, desenraizamento, marcas registradas – ora presentes sem que seus autores se apercebam disso, ora trabalhadas propositadamente por eles – da escrita de ficção brasileira. (SÜSSEKIND, 1990, p. 20-21)

O narrador nas suas variadas figurações, o cartógrafo, paisagista, historiador e cronista, desdobra-se recomposto em diversas direções, mas procura incorporar à sua voz por desejo próprio, como um traço a ser minuciosamente modulado, o desterro que de qualquer modo o seguiria. Segundo Süssekind essa marca deixada pela literatura de viagens acompanha e funciona como uma orientação para o olhar do narrador de ficção brasileira em todo o século XIX. Luiz Costa Lima destaca na obra de Flora Süssekind a função de enciclopédia assumida pela literatura de ficção no período de sua formação, ao retomar em *O redemunho do horror* (2003) a questão do *veto ao ficcional*. Para Costa Lima a vinculação da ficção nacional aos naturalistas estrangeiros e aos seus relatos de viagem científicos estabelece também uma forma de limite ficcional à literatura brasileira no período de sua formação.

Costa Lima comenta o estudo *Eternamente em berço esplêndido. A fundação de uma literatura nacional* (1991), de Maria Helena Ruanet. Para ele, o estudo de Ruanet aprofunda a temática da dependência da prosa ficcional brasileira dos

relatos de viagem escritos por autores estrangeiros. A pesquisadora, com base no exemplo dos escritos de Ferdinand Denis (1798-1890) sobre o Brasil e sua influência no romantismo brasileiro, demonstra como o *topos* de eleição desses relatos era a natureza, a paisagem tropical. A conclusão de Costa Lima sobre a análise de Ruanet, em síntese: “Assim, o veto ao ficcional assumia mais amplitude: já não se tratava apenas de privilegiar a descrição e evitar a auto-reflexão, mas de fundamentar em que consistiria a ‘utopia americana’, ela passava a estar vinculada a um termo de longa duração: o *exotismo*” (LIMA, 2003, p. 344). Enquanto esses relatos de viajantes estrangeiros serviam como base sobre a qual se desenvolveu a ficção brasileira, esta também estava impregnada dos elementos utópicos neles presentes; o exemplo maior, como já mencionado, é o romantismo indianista brasileiro. Apresentá-los na literatura é também uma forma de confirmar a imagem utópica projetada sobre o espaço brasileiro. Luiz Costa Lima apenas insinua a questão utópica, sua obra se propõe a desvendar justamente a experiência contrária, no texto e na realidade, o horror que atravessa os séculos em suas variadas formas: os conflitos entre ricos e pobres, dominadores e marginalizados, violência física e psicológica. Até meados do século XX a literatura mantinha-se vinculada ao discurso dos viajantes ou ao discurso etnográfico o que impunha também o veto ao ficcional: a ficção mantinha-se limitada à viagem de cunho científico.

A homogeneidade do veto ao ficcional será, para Lima, rompida no contexto brasileiro na década de 1950, com a obra *Grande Sertão: Veredas* (1956), de Guimarães Rosa. A descontinuidade é o fantástico, “o fantástico que Rosa inclui é como uma dimensão, até então reprimida, da mesma terra” (LIMA, 2003, p. 348). O horror aparece na literatura e é gerado por motivos internos, presentes na realidade brasileira. O raciocínio de Costa Lima nos mostra que no século XX há uma redescoberta do Brasil pela sua própria literatura, cujo traço característico será o da negação ao veto, mas também o da negação da “utopia americana” até então aceita. A construção desta nova auto-imagem estará assim fundamentada na negação da imagem utópica até então aceita.

No século XX o Brasil redescobre-se distopia, constatamos que “Nosso progresso é nômade e sujeito a paralisias súbitas”, como declarou Monteiro Lobato (LOBATO, 2003, p. 21). No conto “Nova Califórnia” Lima Barreto situa a nova imagem da realidade no cemitério de Tubiacanga, onde o sujeito brasileiro luta com

os dentes por pedaços de ossos de seus mortos. Essa auto-imagem desenvolvida a partir da primeira metade do século XX deixa suas marcas na literatura de língua alemã sobre o Brasil no caso de autores integrados ao contexto cultural brasileiro. Hugo Loetscher ocupou-se intensamente com obras da literatura brasileira: *Morte e vida severina* (1966), *Os sertões* (1902), *O Quinze* (1930) e *Vidas secas* (1938) são algumas das obras citadas pelo autor em trabalhos jornalísticos. A intertextualidade de *Mundo dos milagres* com a literatura brasileira será detalhada no último capítulo do presente trabalho.

Retornemos ao paradoxo nas hetero-imagens: Stefan Zweig, sob a pressão do exílio e da destruição da Europa durante a Segunda Guerra Mundial, projeta um Brasil idealizado. Em 1981 Alberto Dines, na primeira versão de *Morte no paraíso. A tragédia de Stefan Zweig*, comenta:

Brasil, país do futuro, com seus erros, super e subestimações, desvios e superficialidades, é um plano-diretor para uma civilização brasileira. Proposta de utopia, levando em conta as deficiências que seu olho crítico percebeu e sua alma generosa simplifica. É a tal visão mágica a que se referiu (Zweig) em conferência da Academia, em 1936. (DINES, 1981, p. 298)

Na edição ampliada da obra de Alberto Dines (2004), a questão da proximidade de *Brasil, país do futuro* a um projeto utópico é mais amplamente discutida, em especial com relação às críticas da imprensa na década de 40, que exigiram referencialidade histórica da obra de Zweig. A obra de Stefan Zweig foi – e em certos aspectos permanece – uma utopia incompreendida pelo público e pela crítica brasileira. Dines, bem como outros estudiosos da obra de Zweig, aponta caminhos, faz relações com outras obras de autores brasileiros e estrangeiros surgidas na época. O que falta, porém, é uma análise discursiva minuciosa envolvendo a linguagem, as conexões da obra com outras obras do autor e com as linhas de pensamento histórico-filosófico; falta a Dines refletir sobre a forma do ensaio e o que ela representa em função dos problemas abordados. O utópico na obra de Zweig está na projeção de um espaço e uma sociedade positiva quando oposta ao mundo europeu da época.

Em linhas gerais, o autor pintou uma imagem pitoresca da realidade brasileira que, devido aos ideais do cidadão branco europeu, marcado pelas injustiças da Segunda Guerra Mundial, revela uma visão estereotipada do país. Além disso, a obra deixa a desejar do ponto de vista político, ao menos segundo as expectativas do leitor brasileiro da época, que esperava uma imagem mais realista e crítica diante

do regime ditatorial do governo Getúlio Vargas, das desigualdades sociais e do racismo oculto. O potencial crítico da obra pode ser identificado, no entanto, se assumirmos a perspectiva européia no momento histórico em que foi escrita e uma perspectiva brasileira contemporânea, mais de meio século depois de seu lançamento, quando o leitor atual percebe a distância entre o futuro pintado por Zweig e a sua realização hoje. Em diálogo com a distopia *Admirável Brasil novo*, de Ruy Tapioça (2001), o *Brasil, país do futuro* adquire nova significação.

Hugo Loetscher, por sua vez, nos anos 60 e 70, partindo da Europa democrática e em pleno desenvolvimento econômico sob uma estrutura social sólida, no auge da industrialização pós-guerra, projeta em sua obra o encontro com um Brasil subdesenvolvido sob o domínio da ditadura militar. Como leremos em seus textos jornalísticos, no entanto, sua reação a esse encontro com o país também esteve marcada pelas expectativas que a própria situação política e econômica do Brasil haviam criado. Lembremos que a primeira metade da década de 70 é conhecida em nossa história como época do Milagre Econômico: o PIB brasileiro crescia, investimentos eram possíveis devido a empréstimos. Foi a época de obras faraônicas como a Transamazônica e a Ponte Rio/Niterói. O que atrai o jornalista e escritor ao escrever *Mundo dos milagres* não é a beleza tropical e sim a seca e suas consequências; não é a democracia racial, antes as desigualdades sociais; não são as obras do milagre econômico e sim a miséria por trás da fachada de país no auge do desenvolvimento. Sobre a mudança de perspectiva, do Brasil como paraíso perdido para o Brasil como palco de desigualdades, na obra de Loetscher, Hans Rudolf Hilty escreve em 1979: “Com este ‘encontro com o Brasil’ Loetscher não está à procura de um ‘paraíso perdido’, ele registra as perturbações do ser humano” (HILTY, 2005, p. 316)¹².

Ainda pouco analisada no Brasil a obra de Hugo Loetscher é fruto também de uma consciência do subdesenvolvimento, não parte de um brasileiro, mas de um estranho a este mundo. Escrita com muito humor e ironia, na perspectiva de um narrador que se auto-denomina “o estranho” (ou “o estrangeiro”), a obra trata de figurar e comentar a realidade de desnutrição e mortalidade infantil, pobreza, fuga da seca para os grandes centros, ditadura e impossibilidade de mudanças, tendo como referência a realidade de Canindé, no Nordeste brasileiro; e estende essa realidade a um futuro possível, o futuro imaginário de Fátima.

¹² „Loetscher ist bei dieser ‚brasilianischen Begegnung‘ nicht auf der Suche nach einem ‚verlorenen Paradies‘; er registriert die Verstörungen des Menschen.“ (Hilty, 2005, S. 316)

Este trabalho, por se ocupar de literatura intercultural, não pretende apenas responder à pergunta: “Quais as imagens do Brasil representadas nas obras escolhidas?” Antes, partindo das diversas pesquisas já realizadas e que comprovam a recorrência do Brasil como objeto de escrita na literatura estrangeira, nos perguntamos o que impulsiona autores como Zweig e Loetscher a essa escolha. Seguindo seus vestígios, analisarei neste primeiro capítulo o contexto de produção e recepção das obras. Por se tratarem de autores estrangeiros partirei de uma curta nota histórico-biográfica. No caso de Stefan Zweig – autor mundialmente conhecido, cuja obra já está traduzida para a língua portuguesa desde a década de 30 e editada por diferentes editoras¹³ – a nota biográfica será resumida aos fatos que marcaram sua passagem pelo Brasil e será complementada por um pequeno estudo da recepção de suas obras em nosso país.¹⁴ Nos apoiaremos nas pesquisas realizadas por Alberto Dines, publicadas no livro *Morte no paraíso. A tragédia de Stefan Zweig* (2004)¹⁵, e de Ingrid Schwamborn na coletânea de ensaios *A última partida [Die letzte Partie]* (1999).

No caso do autor Hugo Loetscher, que – a despeito de ter sido até mesmo condecorado com a “Ordem do Cruzeiro” – continua desconhecido do público brasileiro, por suas obras não terem sido traduzidas para a língua portuguesa, faz-se necessária uma contextualização histórico-biográfica mais ampla. Considerando sua obra ficcional e seus textos jornalísticos, apresento um panorama sobre a presença do Brasil como temática em suas obras. Uma pequena introdução às obras *Brasil, país do futuro* e *Mundo dos milagres* encerra este capítulo.

Stefan Zweig e o Brasil

Stefan Zweig foi um dos representantes ilustres da geração que vivenciou uma virada de século cheia de esperanças, de crescimento e desenvolvimento tecnológico e científico e viu a própria sociedade europeia destruir essas esperanças em duas guerras mundiais. Sua obra é marcada pela realidade europeia da primeira metade do século XX. Nascido em 1881 em Viena, de ascendência judia, Stefan Zweig estudou filosofia, letras germânicas e românicas em Viena, mais tarde em

13 A relação completa de suas obras publicadas no Brasil encontra-se em DINES, Alberto. *Morte no paraíso. A tragédia de Stefan Zweig*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004. p.560-565.

14 Um estudo mais aprofundado das obras do autor no contexto brasileiro sob a perspectiva da teoria da recepção foi publicado In: STOOS-HERBERTZ, Adelaide. Os leitores e as leituras de Stefan Zweig no Brasil. *Revista Fênix*. Uberlândia, Ano IV, N. 2, Maio/Junho/Julho 2007.

15 A obra de Dines foi traduzida e ampliada em língua alemã: DINES, Alberto. *Tod im Paradies*. Trad. Marlen Eckl. Büchergilde: Frankfurt, 2006.

Berlim. Sua vida literária iniciou muito cedo, primeiramente com traduções de autores como Verlaine e Baudelaire e aos 20 anos sua primeira obra, o volume de poemas *Silberne Saiten*, chegava às livrarias.

Durante a Primeira Guerra Mundial foi designado para trabalhar no Arquivo de Guerra do Ministério da Guerra. Sob fortes impressões das experiências durante o conflito escreveu então um de seus mais conhecidos dramas: *Jeremias* (1917), de temática pacifista. Na época entre guerras, a mais produtiva, que o consagra como autor, sua obra se desenvolveu em diferentes direções: a novelística, com obras psicológicas, em que o autor mostra sua paixão pelos segredos e abismos da alma humana, desvendada com dedicação de detetive; e a ensaística e biográfica, cujo objeto de escrita são momentos históricos ou personagens históricas. Entre as obras mais conhecidas encontram-se as novelas *Amok – Novelas de uma paixão* (1922), *Confusão de sentimentos* (1927). Entre os ensaios desta fase encontram-se *Momentos decisivos da humanidade* (1927), *Três Mestres* (1920), *Joseph Fouché – retrato de um homem político* (1929) e *Castellio contra Calvino: uma consciência contra a violência* (1936). Em 10 de maio 1933 o autor viu suas obras serem queimadas junto com as de muitos outros autores em praça pública em Berlim. Era o início de uma nova fase da vida do autor. A decisão de partir para o exílio veio em 1934 e o primeiro refúgio foi a cidade de Londres. Somente em 1940 veio para o Brasil.

Os primeiros contatos do autor com o Brasil foram através de seu editor brasileiro, Abrahão Koogan, então sócio da Editora Guanabara. A primeira carta está datada de 11 de junho de 1932. Segundo pesquisas realizadas por Dines, a Editora Guanabara não foi a primeira a editar as obras de Zweig, o público já as conhecia há mais tempo. Outras editoras como a Editora Pongetti e a Editora Mundial haviam editado vários livros do autor antes da Editora Guanabara. Várias destas edições piratas, como as designou Alberto Dines, haviam esgotado nas livrarias. Zweig havia sido informado em 1932 desse sucesso e entregou então os direitos autorais à Editora Guanabara. Quando Stefan Zweig, em 1936, chegou pela primeira vez ao Brasil a convite da editora, 28 títulos de suas obras circulavam no mercado brasileiro¹⁶. Ele permaneceu nove dias no Rio, onde realizou conferências na Academia Brasileira de Letras¹⁷, no Instituto Nacional de Música, no Ministério de

¹⁶ SCHWAMBORN, Ingrid (HG.) *Die letzte Partie*. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 1999. p. 69

¹⁷ Sessão de Reabertura da Academia – Homenagem a Stefan Zweig in: *Jornal do Comércio*, São Paulo, 4 abr. 1942.

Relações Exteriores, sempre com salões lotados. Dirigiu-se também a São Paulo e depois partiu para Buenos Aires onde foi o representante da Áustria no Congresso Internacional do PEN-Club realizado naquele ano. Da passagem pelo Brasil resultou o ensaio “Pequena viagem ao Brasil” [“Kleine Reise nach Brasilien”], publicado na Europa em 1937 numa coletânea de ensaios sob o título *Encontro com pessoas, livros e cidades*. Ao tomar conhecimento do ensaio sobre o Brasil o editor brasileiro Abrahão Koogan pediu permissão para a publicação deste no Brasil; recebeu, porém, uma resposta negativa, pois o autor pretendia retornar ao Brasil a fim de conseguir uma impressão mais detalhada e ampliar o ensaio. “Cher Monsieur, S’il me será possible, je viendrai au Brésil l’année prochaine pour um séjour prolongé pour gagner une impression plus précise de votre beau pays, et j’ai l’intention d’écrire alors sur mon Voyage. (19.6.1937)” (ZWEIG, *apud* SCHWAMBORN, 1999, p. 79). Essa intenção do autor em relação a aprofundar seus conhecimentos sobre o Brasil e dar-lhe forma, conforme a carta de junho de 1937, é para Ingrid Schwamborn um dos principais argumentos contra a acusação feita pela crítica da época, segundo a qual a obra foi escrita a pedido do Departamento de Informação e Propaganda (DIP) do governo Vargas.

De qualquer modo, instabilidade e insegurança tomavam conta da vida na Europa. As perseguições aos judeus na Áustria haviam se agravado depois da anexação à Alemanha, o que Zweig percebeu na viagem a Viena e Salzburg em 1938. Após ter perdido o passaporte austríaco, encaminhou no mesmo ano o pedido para a naturalização britânica, a qual recebeu apenas em março de 1940. A instabilidade, portanto, também tomou conta da vida pessoal de Stefan Zweig. Em 1938 o autor viajou com a então secretária Elisabeth Charlotte Altmann para Portugal, onde trabalhou na biografia de Fernão de Magalhães, editada em 1938. Seu casamento com Friderike Zweig, com quem manteve contato até o fim, estava abalado e a separação definitiva ocorreu em dezembro do mesmo ano.

Nos diários escritos no ano de 1939, Zweig relata detalhadamente o avanço da guerra, negociações entre Inglaterra, Alemanha, França e Rússia após a invasão da Polônia, os primeiros bombardeios na Inglaterra e a sua espera e decepção diante dos acontecimentos. Zweig casou-se no mesmo ano com sua secretária e se instalou em Bath, perto de Londres. Seu contentamento com o casamento é expresso apenas como “um passo em direção à organização num mundo

infinitamente desorganizado”¹⁸ (ZWEIG, 1984, p. 440). Em 1939 é lançado seu romance *Beware of Pity* em Londres. A versão alemã de *Ungeduld des Herzens* foi publicada por duas Editoras, Albert de Lange em Amsterdam e Bermann Fischer em Stockholm. Na ocasião, Zweig trabalhava também na biografia de Balzac.

A segunda viagem ao Brasil, adiada desde 1937, ocorreu em 1940. Segundo Ingrid Schwamborn (1999, p. 82), logo após ter lhe sido concedida a naturalização britânica, o autor encaminhou o pedido de visto para o Brasil. Assim, com um visto de turista o casal Zweig chega ao Rio de Janeiro no dia 21 de agosto daquele mesmo ano. Sua chegada foi calma, e, como havia pedido em carta ao editor Abrahão Koogan, já que o objetivo de Zweig era dedicar-se ao trabalho, apenas alguns amigos esperavam o casal. A viagem foi planejada como uma viagem de trabalho. Zweig pretendia conhecer melhor o Brasil a fim de ampliar o ensaio sobre o país, conferências na Argentina e no Uruguai estavam programadas. Mas a viagem era também uma forma de afastar-se da guerra: em seus diários Zweig relata como a vida estava se tornando difícil na Inglaterra à medida que os alemães avançavam em suas conquistas. Viajou para Minas Gerais em setembro, conheceu as cidades históricas de Ouro Preto, Congonhas, Mariana e Sabará. Em *Brasil: país do futuro* o capítulo sobre Minas Gerais está sob o título “Visita às cidades do ouro”, porém, conforme Alberto Dines, há um rascunho de 13 páginas manuscritas em alemão deixadas com dedicação ao Visconde de Carnaxide com o título “As cidades desaparecidas na dourada Minas Gerais”. Impossível não observar desde já a diferença: no primeiro ensaio sobre o Brasil Zweig projeta as “cidades do ouro” num mundo passado, perdido como mostra o título, enquanto em *Brasil, país do futuro* não há no título qualquer indicação temporal.

As conferências na Argentina e no Uruguai, como em 1936, reuniram enorme público. O retorno ao Brasil, agora com o visto permanente em mãos, ocorreu em 15 de novembro. O casal Zweig se hospedou no Hotel Central no Rio de Janeiro durante um mês, quando iniciam nova viagem, desta vez para o Nordeste. Stefan e Charlotte Zweig estão acompanhados do repórter de *A Noite*, D’Almeida Vítor, que em 1937 havia escrito e publicado um livro sobre Stefan Zweig, no qual constavam também trechos traduzidos do ensaio “Pequena viagem ao Brasil”.

Há desencontros e contradições nos registros das datas e condições desta viagem ao Nordeste brasileiro. Ingrid Schwamborn (1999, p. 84) afirma que Lotte e

18 „Und wieder ein Schritt vorwärts zur Ordnung in einer Welt ewiger Unordnung.“ (ZWEIG, 1984, S. 440)

Stefan Zweig partiram do Rio de Janeiro em 31 dez. 1940 com destino a Nova Iorque, sendo que estava planejada uma curta estadia nas cidades de Salvador, Recife e Belém. Em outra versão, de Alberto Dines (2004, p. 335), o autor Zweig e sua esposa teriam partido do Rio de Janeiro no dia 14 de janeiro de 1941, seguindo então para Salvador, Recife e Belém. Recorrendo às cartas de Stefan Zweig encontramos uma curta descrição da viagem em carta escrita à Frederike Zweig no dia 23 de janeiro de 1941 em Nova Iorque. Na referida carta o autor explica seu cansaço: na viagem de dez dias ao Norte e Nordeste do Brasil, havia percorrido três vezes a distância entre a Europa e a América do Norte. A carta foi redigida no dia de sua chegada a Nova Iorque.

Ao falar sobre as condições em que a obra foi escrita, Dines recupera o depoimento de D'Almeida Vítor, o repórter incumbido de acompanhar o casal Zweig na viagem ao Nordeste. O repórter afirma em depoimento prestado a Dines que o governo “tentou um negócio”, uma biografia de Santos Dumont, com o autor Stefan Zweig; este, porém, teria recusado e recebido então apenas as passagens aéreas para a viagem ao Nordeste, hospedagem, contatos e o acompanhante do governo brasileiro. Ingrid Schwamborn, apoiada em cartas escritas por Zweig a Friderike, sua ex-esposa, cita apenas as passagens aéreas e o acompanhante designado pelo governo.

Datas e fatos se desencontram, surgem, porém, suposições. Há fotos do autor em companhia das filhas de Getúlio Vargas, menção a elas em carta escrita por Zweig à Friderike, bem como menção ao autor nas memórias da filha do presidente, Alzira Vargas¹⁹. Contudo, a influência da família Vargas, seja na questão do visto permanente ou da obra escrita sobre o Brasil, ainda não pode ser comprovada até o momento. Resumidamente Ingrid Schwamborn conclui que o preço e a origem do visto permanente são um segredo histórico e, completa afirmando que, apesar de todas as discussões, há uma certeza: a de que o autor escreveu *Brasil, país do futuro* por vontade e desejo próprios. Para Alberto Dines o autor foi envolvido pelas tramas da propaganda do Estado Novo e, seja por ingenuidade ou por incompreensão, deixou-se enleiar sem avaliar as consequências de suas relações com o governo para sua obra *Brasil, país do futuro*. Fato é que Stefan Zweig, ao contrário de muitos outros refugiados, obteve certas facilidades durante o exílio no Brasil. As responsabilidades e motivos de tal concessão ainda

19 Cf. SCHWAMBORN, Ingrid (HG.) *Die letzte Partie*. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 1999. p. 85

não puderam ser exatamente reconstruídos, porém, tiveram grande influência nas críticas à obra *Brasil, país do futuro*.

Em final de março de 1941, já em Nova Iorque o autor terminou a obra enquanto se dedicava também a novos projetos: Amerigo Vespucci e sua autobiografia. Através de cartas enviou as instruções ao editor brasileiro Koogan, a obra foi lançada simultaneamente em português pela editora Guanabara com tradução de Odillon Galotti, em inglês nos EUA e na Inglaterra com tradução de James Stern, em francês com tradução de Claire Goll, em espanhol traduzido por Alfredo Cahn e em alemão, em Stockholm, já que em seu país de origem, sob domínio nazista, a publicação não era possível. O título definitivo da obra, *Brasil, país do futuro*, Zweig somente revelou ao editor brasileiro no final do mês de abril. Alberto Dines observa que nas versões brasileira, espanhola e inglesa foi suprimido o artigo indefinido “ein”: o país do futuro sem o artigo ganhou determinação, um agrado ao governo, que não se sabe de quem partiu, do autor ou do editor brasileiro. A expressão “país do futuro”, a propósito, é ambígua, pode ser compreendida como uma referência ao potencial de desenvolvimento do país ou como um louvor à realidade brasileira, como foi interpretado pelos jornalistas da época ou ainda, segundo Dines, como um canto ao futuro nunca alcançável, um paraíso inviável. No dia primeiro de agosto de 1941 o autor recebeu em Nova Iorque o livro *Brasil, país do futuro* impresso pela Editora Guanabara e pareceu satisfeito com o resultado. O título *Brasil, país do futuro* remete a outras obras²⁰ como *Brasilien ein Land der Zukunft*, do diplomata alemão Heinrich Schüller editada em 1912, *Brasil, país do futuro para a imigração judaica*, do rabino Isaías Raffalovich editada em 1928. Todavia, o conhecimento do autor sobre as referidas obras não pode ser comprovado.

A bordo do Navio Uruguay o casal Zweig chegou pela terceira e última vez ao Rio de Janeiro no dia 27 de agosto de 1941. Segundo Schwamborn a recepção desta vez foi um tanto hostil devido a dois motivos: o governo de Vargas simpatizava cada vez mais com o regime nacional-socialista de Hitler na Alemanha e havia duras críticas da imprensa nacional à obra *Brasil, país do futuro*. Depois de duas semanas hospedados no Hotel Central Stefan Zweig e a esposa Lotte mudaram-se para Petrópolis onde, com ajuda de Abrahão Koogan, haviam alugado uma pequena casa. Em novembro o autor concluiu sua auto-biografia, antes um livro de memórias editado postumamente em 1942 sob o título *O mundo que eu vi*. Iniciou também um

²⁰ Segundo pesquisas realizadas por Alberto Dines: DINES, 2004. p. 370-371

segundo romance, um pequeno romance austríaco como citado em cartas pelo autor, cujos fragmentos foram reconstruídos por Knut Beck e publicados em 1990 sob o título *Clarissa*. A depressão, mal que sempre acompanhou o autor, agravou-se nos meses de dezembro de 1941 e janeiro de 1942, a situação de exílio, a guerra e distância dos amigos e da antiga vida cultural não lhe deixavam saída. Trabalhava então numa obra sobre Montaigne e em janeiro o autor terminou uma de suas mais conhecidas obras, a novela *Xadrez*. Os originais da novela foram guardados até um dia antes de sua morte, quando foram enviados por correio aos editores em Buenos Aires, Nova Iorque e Stockholm.

Os últimos dias de Zweig foram dedicados à organização de seus documentos, trabalhos e às cartas de despedida. O suicídio do casal Zweig em 23 de fevereiro de 1942 chocou o Brasil, Stefan Zweig volta às primeiras páginas dos jornais da época como personagem trágica, vítima de uma época e de uma geração sem esperanças. Em fevereiro de 1942, data do suicídio do casal Zweig em Petrópolis, *Brasil, país do futuro* alcançou o número de 100.000 exemplares vendidos²¹.

O tempo vivido por Stefan Zweig no Brasil esteve pouco presente nas biografias escritas sobre o autor até a década de 80. O Brasil consta apenas como país que não compreendeu a obra do autor, país do suicídio. Os estudos realizados por Alberto Dines, publicados em *Morte no paraíso. A tragédia de Stefan Zweig* (1984) e Ingrid Schwamborn, *Die letzte Partie. Stefan Zweigs Leben und Werk in Brasilien* (1999) preenchem a lacuna deixada pelas biografias até então e oferecem novas possibilidades de interpretação das obras do autor, em especial das obras escritas durante o exílio. A recente edição da obra de Dines em língua alemã, além de comprovar a atualidade da discussão em torno do autor e suas obras, é de suma importância para a compreensão por parte do público alemão da complexidade da situação de Zweig e sua recepção no Brasil.

A recepção brasileira de Stefan Zweig

Em 1936 o Brasil recebeu de braços abertos o autor austríaco Stefan Zweig, já então mundialmente conhecido por sua obra: dramas, poesias, romances e em especial por suas novelas, biografias e ensaios. Cinco anos depois, seu retorno ao

²¹ Dados citados cf.: SCHWAMBORN, Ingrid. *Die letzte Partie*. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 1999. p. 90.

Brasil não causou o mesmo alvoroço, e sua obra *Brasil, país do futuro* foi recebida pela imprensa nacional com hostilidade em 1941. Envoltos em fatos dúbios, como vimos, a produção da obra foi interpretada por muitos como um pagamento pelo visto de permanência recebido pelo casal Zweig no dia 5 de novembro de 1940 no Consulado brasileiro em Buenos Aires. *Brasil, país do futuro* é uma obra que destoa do conjunto de obras do autor, uma obra única em sua temática: a descrição histórica, econômica, social e cultural de um país. Na introdução à obra Zweig fala do aparente desvio temático que a obra representa dentro do conjunto de seus textos e procura explicar o motivo que o levou a escolher o Brasil como objeto de escrita: “Desejo, pois, dizer, com a maior sinceridade possível, o que me levou a ocupar-me com um tema, na aparência, muito afastado do meu habitual círculo de atividade.” (ZWEIG, 1941, p. 9).

Entre os motivos citados por Zweig para dedicar-se ao tema estão: a composição da natureza em toda sua diversidade em harmonia com o progresso, que exerceram sobre o autor uma “atração fatal”, como comenta a pesquisadora Ingrid Schwamborn; um desenvolvimento econômico e político “sempre pacífico”, na perspectiva do autor; e a convivência pacífica de raças e religiões diversas. O autor vê como dever apresentar ao seu mundo um país no qual ainda vê esperanças para o futuro.

Se, portanto, falarmos de uma intencionalidade do autor em relação à obra, como a apresenta Mikhail Bakhtin, enquanto um trabalho que resulta de todas as forças estratificadoras e no qual a língua não conserva mais formas e palavras neutras “que não pertencem a ninguém”, haveria em *Brasil, país do futuro* uma inserção consciente por parte do autor no debate de seu contexto imediato, que é o do momento de profunda crise do Ocidente, com o advento da guerra e o predomínio de regimes totalitários de direita. Para o público europeu a obra adquire uma função didática, o que é evidente para Zweig. E mesmo detalhes como as acusações sobre a motivação para a produção da obra também estariam integrados ao texto, como enunciação específica diante de uma comunidade de interlocutores: a “Introdução” da obra, sob essa perspectiva, pode ser interpretada como medida preventiva de Zweig diante da suspeita de que seu trabalho fosse “obra de encomenda”, paga pelo Departamento de Informação e Propaganda; a Introdução compõe, com o desejo manifestado em cartas desde o momento de sua primeira visita ao Brasil, em 1936, um posicionamento claro do escritor nesse debate.

A introdução da obra manifesta ainda, declaradamente, a preocupação de Zweig com explicitar sua perspectiva européia, antes baseada em estereótipos, e naquele momento ainda bastante parcial, sem pretensão de que sua visão e conhecimento do país pudessem ser minimamente completos.

Minhas expectativas não eram lá muito grandes. Eu tinha, sobre o Brasil, a idéia pretensiosa que, sobre ele, tem o europeu e norte americano, e tenho agora dificuldade de recordá-la. Imaginava que o Brasil fosse uma república qualquer das da América do Sul, que não distinguimos bem umas das outras, com clima quente, insalubre, com condições políticas de intranquilidade e finanças arruinadas, mal administrada e só parcialmente civilizada nas cidades marítimas... Sei que essa descrição não é completa e não pode ser completa. (ZWEIG, 1941, p. 9-12)

Nessa perspectiva, como já indiquei no início deste capítulo, surgem como base para a concepção da obra o confronto com a realidade européia durante a Segunda Guerra e a visão do Brasil construída a partir de expectativas e impressões de viagem. A visão do viajante é explorada por Sandra Jatahy Pesavento (PESAVENTO, 2000, p. 59-65). No ensaio “Uma janela para a história” a autora analisa o olhar desde fora a partir do estranhamento, abordando uma retórica da alteridade e da construção do outro dentro de *Brasil, país do futuro*. Para Pesavento o horizonte de referências do autor é bastante diferente do horizonte de referências do leitor brasileiro. Ao construir o Brasil pitoresco, a natureza exuberante, a civilização pacífica e humanista, Zweig acrescentou à imagem do Brasil sua bagagem cultural, conferindo ao país um algo a mais que faz rever seus próprios conceitos e valores. Zweig não “enxergou mal” ou anunciou o Brasil do futuro que nunca existiu: suas referências foram outras e essas referências norteiam a alteridade anunciada no texto. Klaus Zelewitz (ZELEWITZ, 1999, p. 149) identifica como um dos princípios estilísticos correntes da obra a comparação entre o mundo desconhecido e longínquo e suas figurações. O mundo europeu permanecerá em toda a obra como um pano de fundo sobre o qual se constrói o novo mundo até então desconhecido.

Há ainda outro aspecto importante expresso pelo autor em “Pequena Viagem ao Brasil”, o primeiro ensaio resultado da viagem de 1936, que depois passou a compor *Brasil, país do futuro*: a consciência sobre o público para o qual a obra foi dirigida. Na introdução ao ensaio “Pequena viagem ao Brasil”, Zweig declarava ser esse texto um “pequeno curso de informação” (ZWEIG, 1943. p. 249) sobre o Brasil para os leitores europeus. Em 1941, ele ainda prevê sobretudo leitores que

conheçam a realidade européia, com a diferença de que terão agora a consciência do horror da Segunda Guerra Mundial e do totalitarismo que a ocasionou.

No Brasil, a obra foi recebida por um leitor distante daquele contexto previsto pelo autor. Stefan Zweig era conhecido aqui especialmente por suas biografias romaneadas, que nem sempre se limitavam aos fatos históricos e, por isso eram alvo de críticas e discussões. O público brasileiro intelectualizado leu *Brasil, país do futuro* com uma expectativa de referencialidade histórica e, mais que isso, esperou crítica ao sistema.

Houve também reações positivas à obra, considerada “linda biografia do Brasil” (CALADO, 1942, s/p), “declaração de amor a nossa pátria” (PEIXOTO, 1981, p. 5), ou “o maior hino que se compôs à Terra de Vera Cruz” (SOUZA, 1942, s/p). Mas via de regra os jornais da época não pouparam críticas a Zweig, não somente pelas circunstâncias em que a obra foi escrita, mas também por seu conteúdo. Alberto Dines, em *Morte no paraíso*, faz um amplo panorama dessas críticas. Como campeão de retaliações Dines cita o jornal *Correio da Manhã* com vários artigos. No dia 6 de agosto de 1941 o jornal publicava o artigo “Os milhões de Zweig” escrito por Costa Rego, que insinuava o comercialismo do escritor austríaco. No dia seguinte o mesmo Costa Rego escreve o artigo “Voltando a Zweig”, em que enumera os exageros de Zweig ao falar da paixão do povo pelos jogos. Por fim, no dia 8 de agosto o artigo “Interpretações abusivas” condena o escritor por acreditar e relatar que o brasileiro, após receber o salário, falta ao trabalho, em uma alusão à preguiça nacional. No mesmo jornal Carlos Maúl também no dia 8 de agosto assina o artigo “Um livro mau”, no qual fala de imprecisões históricas, equívoco, um livro tendencioso. Duas semanas depois o mesmo Carlos Maúl volta a criticar Zweig no artigo “O Brasil não gosta de Música”. Dines menciona também o jornal *Diário de Notícias*, em que Newton Braga faz uma crítica de natureza estilística. Braga considera *Brasil, país do futuro* uma obra de arte com função, um livro que desagrada e satura por ser extremamente repetitivo.

Não apenas os estereótipos são tema para a crítica, também o silêncio diante da Ditadura. Conhecedora da ideologia humanista e pacifista do autor revelada no drama *Jeremias* (1917), em muitas obras da época entre guerras, como *Joseph Fouché – retrato de um homem político* (1929) e *Castellio contra Calvino: uma consciência contra a violência* (1936), e nos ensaios “A desintoxicação moral da Europa” e “Para os que não podem falar”, a crítica da época não perdoou Zweig por

seu silêncio em relação à ditadura Vargas. Os leitores de seus ensaios e biografias procuraram em *Brasil, país do futuro* o mesmo tom de denúncia que conheciam das obras anteriores.

Zweig chegou ao Brasil em pleno Estado Novo. Em 1936 encontrou uma ditadura disfarçada, como avalia Dines. Já na segunda estada, encontrou-a escancarada. Zweig percebeu a situação, porém seu olhar estava carregado da realidade européia. Na introdução ao livro escreve: “E hoje, que o governo é considerado como ditadura, há aqui mais liberdade e mais satisfação individual do que na maior parte dos nossos países europeus.” (ZWEIG, 1941, p. 21). Muito já se falou sobre a condescendência com que Zweig viu o Estado Novo, e a temática gera polêmica. Veja-se a opinião de Michels, representativa de outros comentadores:

Stefan Zweig não via a crua realidade, escreve Alberto Dines, mas sim o que desejava ver. Isso está correto apenas em parte, penso eu. Zweig via muito detalhadamente a realidade. Contudo, justamente por que os seus livros não se resumem à descrição da realidade, à miséria atual, antes desenvolvem energias para sua superação, elas coagem para a superação da indolência do coração, para uma ampliação da visão e - quando finalmente - irão contribuir para a ampliação dos parâmetros de valorização de nossos filólogos?²² (MICHELS, 1995, p. 15)

Para Dines, Zweig via o que desejava ver; para Volker Michels sua representação da realidade está repleta de uma forma de positividade, de uma esperança capaz de ampliar os horizontes. Ora, as décadas de 30 e 40 foram marcadas pela consciência do subdesenvolvimento, com obras que expunham também as mazelas nacionais acumuladas ao longo dos quatrocentos anos de colonização; por outro lado, o ideário oficial da ditadura difundia somente uma visão triunfalista do país. Nesse contexto é que a crítica local não aceitou a visão positiva do Brasil exposta por Stefan Zweig em uma obra que, ao ser lançada, vendia “como pãezinhos frescos”, segundo o editor Abrahão Koogan (SCHWAMBORN, 2003, s/p.). No contexto de seu aparecimento, o livro foi relacionado sobretudo a toda literatura ufanista ou aos relatos de viagem dos colonizadores citados por Süsskind, dado o deslumbramento de Zweig ante a cordialidade, humanidade e democracia racial que percebia no Brasil.

As condições de produção literária eram difíceis no exílio, pela perda do público leitor, pela barreira do idioma, pela falta de bibliotecas, ausência dos antigos

22 „Stefan Zweig sehe nicht, was ist, schreibt Alberto Dines, sondern was er wünsche. Das stimmt, glaube ich, nur teilweise. Zweig sah nur zu genau, was war. Aber gerade weil seine Bücher nicht stehen bleiben bei der Abbildung dessen, was ist, bei der aktuellen Misere, sondern Energien entwickeln zu ihrer Beseitigung, nötigen sie zur Überwindung der Trägheit des Herzens, zu einer Erweiterung des Blickfeldes, und wann endlich auch der Wertmaßstäbe unserer Philologen?“ (MICHELS, 1995, S. 15)

contatos e principalmente pela pressão da Segunda Guerra Mundial. Essas reclamações estão explicitadas em cartas e diários do autor. Para Stefan Zweig, porém, as condições de edição de suas obras ainda eram privilegiadas, se comparadas às de outros autores de língua alemã. Desde o golpe de 10 de novembro de 1937, data da instituição do Estado Novo, quando foram extintos os partidos políticos e uma nova Constituição entrou em vigor, também no Brasil as teorias raciais tornaram-se muito divulgadas. Em maio de 1938 o decreto-lei número 406, conhecido como a “Lei da Nacionalização” proibiu o uso da língua alemã, entre outras, em público, bem como a circulação de livros e revistas em língua estrangeira.

Segundo dados levantados por Alberto Dines (DINES, 2004, p. 305) no mesmo dia da chegada do casal Zweig ao Brasil pela terceira vez estavam sendo extraditados 50 imigrantes ilegais, entre eles muitos imigrantes judeus com destino à Alemanha nazista. Muitas obras escritas por exilados aqui no Brasil foram publicadas apenas após o término da guerra; porém, as obras de Stefan Zweig, de fácil aceitação do público, eram imediatamente traduzidas e impressas, o que torna incompreensíveis as constantes reclamações do autor (cf. FRIEDENTHAL, 1978, p. 340), aos olhos do público brasileiro da época. Segundo levantamento realizado por Alberto Dines, a Editora Guanabara lançou após a morte do autor, em 1949, as *Obras completas de Stefan Zweig* em 20 volumes; surgem reedições em 1951, 1953, 1956, 1961 e 1963, as duas últimas compactadas em 10 volumes.

Nas décadas de 60 e 70 percebe-se gradativamente o desaparecimento das obras das livrarias brasileiras. Acumuladas em coleções particulares ou nos sebos, as obras de Stefan Zweig, porém, nunca foram de todo esquecidas e voltaram às livrarias brasileiras na década de 80, no centenário de seu nascimento. Após a publicação de *Morte no paraíso* de Alberto Dines, o escritor e suas obras voltaram a ser tema para a crítica. Surgem novas edições de alguns de seus livros, desta vez pela editora Nova Fronteira. O jornal *O Globo* publica em 28 de novembro de 1981 um longo artigo sob o título “Stefan Zweig, centenário de nascimento”, com fotos, depoimento do editor Koogan, a declaração deixada ao Brasil na ocasião do suicídio e uma releitura da obra *Brasil, país do futuro*. No ano seguinte a obra é reeditada e volta a ser tema desta vez no jornal *O Estado de São Paulo*, em 8 de agosto, em artigo escrito por Alberto Beuttenmüller.

A década de 90 foi marcada por vários eventos em homenagem ao autor no cinquentenário de sua morte. Em fevereiro de 1992, ano em que a novela *Xadrez* ultrapassou na Alemanha a marca de um milhão de exemplares vendidos, realizou-se na cidade de Salzburgo na Áustria o 'Primeiro Congresso Internacional Stefan Zweig'. No mesmo mês a Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, em conjunto com o Instituto Goethe, promoveu a 'Semana Stefan Zweig' com várias exposições. Em 1993 o leitor tem acesso a um novo volume, desta vez contendo as novelas *Amok* e *Xadrez*, esta última sob novo título, bem como fragmentos do diário do autor. Dois anos mais tarde é lançado no Rio de Janeiro o filme *Stefan Zweig – morte em cena*, de Sílvio Back.

Nesse contexto, as obras de Stefan Zweig se atualizam e chegam à virada do século com mais uma nova edição, desta vez pela Editora Record. A partir de 1999 foram lançados *O mundo que eu vi*, a biografia *Fernão de Magalhães*, os ensaios *Momentos decisivos da humanidade*, as novelas *Amok*, *Xadrez* e *Medo*, todas com novas traduções. No cinema, Sylvio Back lançou em 2004 o longa-metragem *Lost Zweig*, em circuito internacional, com Rüdiger Vogler no papel principal. Na literatura surgem obras que dialogam com *Brasil, país do futuro*. Ruy Tapioça lança em 2001 *Admirável Brasil Novo*, romance distópico que projeta para o Brasil um futuro negativo: em 2045, quando se passa a ação, o Rio de Janeiro é uma cidade poluída e destruída pela modernidade; o protagonista Lázaro, em suas leituras da obra de Stefan Zweig, recupera em *Brasil, país do futuro* valores do passado que agora parecem perdidos para a civilização brasileira.

Hoje a obra pode ser vista como a realização máxima da influência do exílio e da experiência de estranhamento do autor diante do país desconhecido, uma obra planejada e realizada à distância, cuja temática são um espaço e uma sociedade projetados num futuro próximo, sob a perspectiva do autor naquele momento histórico: um país ideal. Sob a perspectiva do público brasileiro a obra permanece como um ponto de referência, possibilidades de um Brasil nunca realizado, imaginário, que provoca respostas, tanto da ficção quanto da crítica. Sob outro aspecto, em confronto com outras obras do autor, *Brasil, país do futuro* pode ser lido também como realização de um projeto de utopia literária que já deixara marcas em obras anteriores.

Hugo Loetscher – vida e obra

Hugo Loetscher talvez seja um dos escritores de língua alemã que melhor conhece o Brasil e a ele se integrou. O autor inteirou-se do mundo literário, político e social do país. A afirmação se evidencia ante o grande volume de obras literárias e textos jornalísticos do autor em que o Brasil está presente, mas também ante as perspectivas assumidas por seus narradores e a linguagem de suas personagens. É fato, porém, que além do conto “A descoberta da Suíça”²³ nada mais de sua obra se encontra traduzido para o português. Sua intimidade com o Brasil é atestada pelo fato de sua linguagem, nas obras, estar impregnada de regionalismos brasileiros. Loetscher é, de fato, um brasilianista.

O autor nasceu em 1929 na cidade de Zurique, onde vive ainda hoje, sendo seu pai um simples mecânico da região do Entlebuch, na Suíça, e sua mãe de origem alemã. Hugo Loetscher cresceu num bairro de operários, distante daquela Zurique apresentada constantemente pela mídia internacional. Sobre sua infância comenta haver conhecido duas Zuriques, aquela à margem do rio Limmat e a outra à margem do rio Sihl, onde estão situados os bairros operários. O Sihl foi a primeira fronteira que aprendeu a ultrapassar. Estudou história econômica, sociologia e filosofia nas universidades de Zurique e Paris. Terminou seus estudos em 1956 com uma tese sobre filosofia e política, *Der Philosoph vor der Politik. Ein Beitrag zur politischen Philosophie, illustriert an der neueren politischen Philosophie Frankreichs*. Após o término de seus estudos, Hugo Loetscher trabalhou como jornalista e crítico literário para o jornal *Neue Zürcher Zeitung* e para a revista *Weltwoche*. Em 1958 entrou para a redação da revista de cultura *Du*, na qual permaneceu até 1962.

Aos 35 anos escreveu seu primeiro romance de sucesso: *Esgotos: um parecer* (1989), pelo qual recebeu o Prêmio Literário Charles Veillon. O romance surpreendeu pela temática abordada: nele, a cidade e sociedade de Zurique são apresentadas a partir do olhar do inspetor da canalização dos esgotos. A obra é uma crítica à diferença das classes sociais na década de 60. Seguem ainda na década de 60 outros dois romances: *A tecedora de coroas [Die Kranzflechterin]* (1964) e *Noé. Romance de uma conjuntura* (1967). O primeiro é a história de uma emigrante vinda do sul da Alemanha para tentar a vida na Suíça, onde trabalha trançando

23 LOETSCHER, Hugo. A descoberta da Suíça. In: VILLAS-BOAS, Gonçalo. *Histórias de encontros e desencontros*. Textos narrativos de autores suíços de expressão alemã. Porto: Afrontamento, 1990.

coroas fúnebres. “Cada um precisa ter direito à sua coroa”²⁴ (LOETSCHER, 1964, p. 5) são as palavras que Anna, a personagem principal, repete continuamente. O segundo romance, como o próprio subtítulo diz, “romance de uma conjuntura”, apresenta Noé como na parábola bíblica: ele prevê uma grande inundação e constrói sua arca. Toda a comunidade passa a ser sustentada pelo trabalho gerado em torno da arca, a vila cresce, o comércio gera lucros, mas somente Noé será o beneficiado no caso da previsão se realizar. A própria personagem justifica sua previsão: “Então eu observei a sociedade, e me ocorreu apenas uma saída: deixar que chova.”²⁵ (LOETSCHER, 1967, p. 27). O dilúvio parece aos olhos da personagem a redenção para uma sociedade corrompida. Nestas obras iniciais percebe-se na voz de suas personagens o olhar atento que o autor lança à sociedade e sua organização.

As viagens ao exterior desde então fazem parte da vida e da obra do autor. O jornalismo e o sucesso do primeiro romance possibilitaram-lhe algumas viagens ao exterior: Itália, Grécia, onde permaneceu durante o ano de 1963 trabalhando como escritor independente, e Portugal, outro país escolhido para uma estada mais longa. Ao ser interrogado sobre os motivos da escolha de Portugal, o autor responde: “Acaso.” (DEWULF, 1999, p. 38), mas fala também de uma certa atração pelos países que ficam à margem da Europa.

Não podemos esquecer que a situação política de Portugal na década de 60 era tensa. As eleições manipuladas de 1958, o exílio político do então candidato da oposição General Humberto Delgado, perseguições aos comunistas e a outros opositores do governo, tudo isso intensificava a discussão política e a pressão do exterior sobre o regime. Deu-se nesse contexto o primeiro contato do autor com a língua portuguesa, um encontro marcado por conflitos.

De suas experiências naqueles meses em Portugal resultou o filme *Ah, Senhor Salazar* [*Ach, Herr Salazar*] (1965). Com apoio da rede nacional de televisão Suíça, o filme foi planejado e aprovado pelo governo de Portugal como um filme de propaganda turística. Todas as filmagens, a propósito, foram acompanhadas por representantes do governo. O texto do autor suíço, porém, crítico e irônico em relação à ditadura vigente no país, mudou o caráter do filme. As conseqüências: o filme não foi liberado em Portugal, o autor perdeu o direito de entrada no país, e, por

²⁴ “Jeder soll zu seinem Kranz kommen” (LOETSCHER, 1964, S. 5)

²⁵ “Ich habe mir die Gesellschaft angeschaut, da fiel mir nur eines ein: regnen lassen.” (Loetscher, 1967, S. 27)

motivos diplomáticos, também a apresentação pela rede de TV suíça foi cancelada uma hora antes de entrar no ar. O filme gerou polêmica, o autor ganhou fama, o roteiro foi editado apenas em 1971 no volume *Dieses Buch ist gratis*. O filme, porém, sem grande valor artístico, como o próprio autor comenta, nunca foi apresentado e perdeu-se nos arquivos da rede de televisão.

O primeiro texto lido pelo autor em língua portuguesa foi de Antônio Vieira e influenciou a escolha do Brasil como próximo destino de viagem²⁶. Proibido de retornar para Portugal, em 1965 Hugo Loetscher segue para o Brasil atrás das experiências de Antônio Vieira na época colonial. Preparou uma tradução do *Sermão de Santo Antônio aos peixes*, editada em 1966. Segundo Loetscher, o texto o atraiu pelo tom crítico ao colonialismo Português, mas também pelo estilo.

Assim, Hugo Loetscher chegou ao Brasil com o objetivo inicial de visitar os lugares em que Padre Antônio Vieira havia trabalhado. Esta visita, porém, transformou-se em trabalho: o autor resolveu atuar como jornalista no Brasil. O contrato com a revista *Weltwoche*, onde era um dos redatores-chefes, permitia que passasse metade do ano no exterior. Viajou para vários países da América Latina, mas também para a África. Entre os trabalhos jornalísticos de destaque desta fase do autor estão “Viagem à negritude” [Reise in die Negritude], onde comenta o primeiro festival de arte negra em Dakar e uma série de reportagens sobre Cuba: “Cuba - a revolução no bloqueio” [Kuba – die Revolution in der Blockade], lançadas semanalmente na revista *Weltwoche* e editadas em 1969 em forma de livro sob o título *Dez anos de Fidel Castro. Reportagem e análise* [Zehn Jahre Fidel Castro. Reportage und Analyse]. Além desses trabalhos publicou uma série de ensaios, reportagens e artigos sobre o Brasil. Segundo dados de Jeroen Dewulf (1999) o autor esteve ao todo 14 vezes no Brasil, sempre por alguns meses. A princípio conheceu o Rio de Janeiro e a Bahia, mais tarde passou a viajar pelo interior: de Iguatú no Ceará à região missioneira no Rio Grande do Sul. Na área jornalística ficou conhecido como especialista em política e cultura latino-americanas. Mas suas viagens pelo Brasil encontram também espaço na obra ficcional, como veremos mais adiante.

²⁶ Nos estudos em torno do conceito de utopia de Teixeira Coelho (1992) e Michel Foucault (2005), as Reduções Jesuítas são associadas a tentativas de realização de um projeto utópico. No Brasil vários estudos ocupam-se com a temática, como por exemplo a obra de Arno Alvarez Kern *Missões: uma utopia política* (1982) e de Clóvis Lugon *A República Comunista Cristã dos Guaranis* (1976).

Ao confrontar o trabalho jornalístico do autor com as obras de ficção, Jeroen Dewulf (1999) usa o termo complementaridade. As temáticas primeiramente apresentadas em textos jornalísticos – Dewulf cita como exemplo a seca no Nordeste brasileiro presente no texto “A seca – uma catástrofe com tradição” [Die Seca – eine Katastrophe mit Tradition] (1970) – retorna em textos ficcionais, como é o caso de *Mundo dos milagres*. Não apenas na temática jornalismo e ficção se complementam, também no estilo irônico e crítico, na linguagem simples e clara. Nos estudos realizados por Dewulf em *Hugo Loetscher und die portugiesischsprachige Welt. Werdegang eines literarischen Mulatten* (1999) encontra-se também uma listagem dos textos jornalísticos e ficcionais do autor publicados de 1953 a 1998. Na pesquisa (de grande valia também para futuras análises sobre a obra do autor) encontra-se mais de uma centena de títulos de artigos referentes ao Brasil. Apoiando-me nestes artigos, ensaios, romances e nas pesquisas realizadas por Dewulf (1999) e Romey Sabalius (1995), apresentarei a seguir um breve panorama dos textos de Loetscher sobre o Brasil. Entre as obras ficcionais, nas quais o Brasil está presente, seja na figura de uma personagem, seja como espaço de realização da trama, estão os romances *O Imune* (1975), *Mundo dos milagres* (2000) e *Os olhos do mandarim* [Die Augen des Mandarins] (1999).

A produção literária do autor não se resume, porém, a obras sobre o Brasil. Em 1979 e 1980 o autor viveu por alguns meses em Los Angeles, onde escreveu *Outono na grande laranja* [Herbst in der grossen Orange] (1982), a este seguem ainda outros romances: *Os papéis do Imune* [Die Papiere des Immunen] (1986) *Estação* [Saison] (1995) e *O corcunda* [Der Buckel] (2002). *A mosca e a sopa* [Die Fliege und die Suppe] (1989), por sua vez, contém 34 fábulas, trabalho que é complementado com *O galo pregador* [Der predigende Hahn] (1992), um estudo sobre os animais e sua função literária a partir de fábulas escolhidas, uma verdadeira enciclopédia da fábula. Conhecido como crítico literário Hugo Loetscher escreveu também uma série de ensaios e discursos. Entre os mais conhecidos estão os ensaios publicados em 2003 no volume *Ler ao invés de escalar. Textos sobre a Suíça literária* [Lesen statt klettern. Aufsätze zur literarischen Schweiz] e *Narrar sobre o narrar* [Vom Erzählen erzählen] (1988), no qual fala do fazer poético e sua profissão. Em 2004 os leitores de Loetscher são mais uma vez surpreendidos, desta vez com o volume de poesias *Era uma vez o mundo* [Es war einmal die Welt]. Em sua carreira o escritor foi contemplado com diversos prêmios literários. Além do

prêmio Charles Veillon (1964), já citado, recebeu em 1972 o Prêmio Literário da Cidade de Zurique; em 1985 o prêmio Schiller do banco do Cantão de Zurique; e em 1992 o Grande Prêmio Literário da Fundação Schiller na Suíça. Sua última obra publicada pela editora Diógenes em 2004 é o volume de poesias *Era uma vez o mundo* [*Es war einmal die Welt*].

As obras do autor são objeto de análise de variadas dissertações e estudos nas Universidades da Suíça, Alemanha e Portugal. Os principais estudos e resenhas das obras do autor foram reunidos por Jeroen Dewulf e Rosmarie Zeller no livro *In alle Richtungen gehen. Reden und Aufsätze über Hugo Loetscher* (2005). A recente literatura sobre Hugo Loetscher insere o autor entre os precursores do pós-modernismo na literatura de língua alemã. Pela inclusão de temáticas políticas em suas obras os críticos também o citam como um exemplo de literatura engajada no século XX, e ainda como um autor a superar as fronteiras, viver entre o mundo conhecido e o desconhecido. De fato a constante experiência do estranhamento diante do desconhecido torna-se elemento essencial de suas obras literárias, como lemos no estudo de Romey Sabalius *Die Romane Hugo Loetschers im Spannungsfeld von Fremde und Vertrautheit* (1995).

No Brasil as obras de Loetscher estão presentes em alguns estudos como na tese da doutorado *Iconofilia e iconoclastia em Mundo dos milagres: um encontro brasileiro de Hugo Loetscher*, de Jael Glauce da Fonseca, e em *Retratos do Brasil. Hetero-imagens literárias alemãs* (1996), de Celeste H. M. Ribeiro de Sousa. Neste último a autora se propõe a levantar e identificar hetero-imagens do Brasil presentes na literatura de língua alemã. A obra *Mundo dos milagres*²⁷ é analisada sob quatro diferentes aspectos nos capítulos: “Paraíso terrestre: solo primordial”, “Paraíso terrestre: bucolismo tropical”, “Paraíso destruído: lócus horridus” e “O brasileiro”. A princípio a autora identifica em *Mundo dos milagres* uma imagem contrária ao paraíso. A apresentação do Nordeste, do solo seco e improdutivo, como consta na obra de Loetscher é interpretada por Sousa como uma tentativa de desmistificar a imagem paradisíaca do Brasil. Porém, ainda segundo Sousa, essa imagem é contestada no texto de Loetscher, pois o narrador afirma que Nordeste poderia se tornar uma região produtiva. Para o narrador a origem da miséria não estaria na improdutividade do solo, mas na política agrária e principalmente, conforme a leitura

27 O título da obra é traduzido pela autora como *Mundo Maravilhoso*, tradução já contestada pelo autor por ocasião da tradução para o espanhol em Cuba. In: DEWULF, Jeroen. *Hugo Loetscher und die "portugiesischsprachige Welt"*. Bern: Peter Lang, 1999.

de Sousa, na postura do povo nordestino. Para defender sua proposição a autora se respalda na passagem da obra de Loetscher em que é narrada a história de Canudos e a opção à obra de Euclides da Cunha e aos fatos históricos. Segundo Sousa, ao relatar a história de Canudos Loetscher cria um espaço imaginário de fertilidade e fartura que não corresponde ao apresentado em *Os sertões* (1902) ou à realidade do Nordeste.

A obra, ainda segundo Ribeiro de Souza, poderia chamar-se “Paisagem bucólica nos trópicos”. O autor projetaria sobre o Nordeste e sobre o nordestino a imagem do camponês europeu como exemplo de um paraíso possível. Vejamos o comentário da autora: “O autor revela sem dúvida, em relação ao Brasil, uma postura paternalista expressa através de uma espécie de pedagogismo, fazendo crer que apenas a cultura européia seja eficiente e deva ser copiada pela nossa suposta e implicitamente inferior.” (SOUSA, 1996, p. 88)

Por sua análise Celeste Ribeiro de Sousa é criticada por Jeroen Dewulf. Entre as críticas de Dewulf consta em primeiro lugar a comparação de uma obra fictícia, como é *Mundo dos milagres*, com fatos históricos sem diferenciação no tratamento dado a uma ou à outra. Ribeiro de Sousa teria exigido da obra fictícia a referencialidade histórica. Apesar de identificar, como vimos acima, o espaço criado por Loetscher ao relatar a história de Canudos como um espaço imaginário, Celeste Ribeiro de Sousa o usa como argumento para comprovar a postura, em seu entendimento, colonialista assumida pelo autor. Mais adiante Dewulf questiona a oposição identificada por Ribeiro de Sousa entre a descrição do narrador de *Mundo dos Milagres*, segundo o qual o solo nordestino seria fértil, e as descrições de Euclides da Cunha. Na obra *Os Sertões* (1902), afinal, também há uma descrição do solo nordestino como solo fértil, destaca Dewulf: “Dava de tudo e até cana-de-açúcar de se descascar com a unha, nascia bonita por estes lados.” (CUNHA, *apud* DEWULF, 1999, p. 172). As acusações de que, com sua obra, o autor tenha revelado diante do Brasil uma postura paternalista que evidencia uma superioridade européia são para Dewulf resultado de um desconhecimento, por parte da pesquisadora, da obra do autor, uma interpretação isolada do contexto e da já citada exigência de veracidade diante de uma obra fictícia.

Nos capítulos seguintes de *Retratos do Brasil* são ainda analisadas duas imagens: a imagem das cidades brasileiras, na obra presentes as cidades de

Canindé, Juazeiro do Norte e Fortaleza, que revelam as oposições entre a riqueza natural do país e a miséria criada pelo homem brasileiro; e a imagem do homem nordestino retirante, por necessidade um andorilho temporário. Para a autora a carga poética da obra provém de uma tensão entre o maravilhoso e o milagre. A ambigüidade da palavra “Wunder” evoca de um lado o milagre religioso presente no cotidiano do nordestino e o novo milagre econômico promovido pelas elites governamentais, e desta ambigüidade emerge a ironia que permeia a obra. A despeito da fragilidade da argumentação mais geral, como demonstrado por Jeroen Dewulf de maneira irrefutável, o argumento de Sousa é perspicaz. É justamente na apresentação da realidade nordestina em oposição ao termo “Wunder”, com sua ambigüidade, como apresentado pela autora, que surge a ironia e a possibilidade da crítica social.

A polêmica apresentada como exemplo aponta para o fato de *Mundo dos milagres* ser obra complexa e merecedora de maior atenção pela crítica especializada. Características como a ironia, a incorporação da linguagem popular e a intertextualidade com obras brasileiras marcam no romance o diálogo do narrador com a personagem principal, a pequena Fátima, já falecida. A prosa de Loetscher revela engajamento político, sua postura diante do colonialismo e suas conseqüências no século XX; constitui uma reflexão provocante sobre a sociedade brasileira, bem como sobre a arte dentro desse contexto. Para a análise, que realizarei, investigando as possibilidades de uma crítica social a partir da obra de Hugo Loetscher no contexto brasileiro à luz do conceito de distopia, torna-se fundamental comentar a relação do autor com o Brasil, o que farei nas páginas seguintes.

Hugo Loetscher – um andorilho e seu Brasil

Hugo Loetscher chegou pela primeira vez ao Brasil no carnaval de 1965, um ano após o Golpe Militar de 1964, e o clima de tensão política não passou lhe despercebido em sua primeira estadia. Ao contrário de Stefan Zweig, Loetscher não se deixou encantar pela natureza exuberante do Rio nem fechou os olhos diante do regime militar que iniciava sua escalada. Impressionou-se com a festa popular sim, o Carnaval carioca, e não deixou de descrevê-lo, porém já com olhos atentos à

situação política do país no seu primeiro artigo sobre o país “Democracia em ritmo de samba” [“Demokratie im Samba-Schritt”] publicado na revista *Weltwoche* em 19 de março de 1965. A este texto segue uma série de reportagens publicadas de março a outubro: o exército politizado, o povo e seus revolucionários e sobre a democracia, tema que se repete em “Um golpe de Estado se democratiza. Brasil um ano após a revolução” [Ein Staatsstreich demokratisiert sich. Brasilien ein Jahr nach der Revolution]. Na reportagem a questão discutida inicialmente é o Golpe de 1964, sob a dupla perspectiva: entre revolução e ditadura. Outra temática já abordada na primeira viagem é a literatura brasileira, num pequeno artigo sob o título “Vamos ao teatro: Publikum, Theater und Autoren in Rio de Janeiro”, também publicado pela revista *Weltwoche* em agosto de 1965.

O Brasil, segundo Loetscher, na década de 60 ainda não estava presente nos noticiários na Suíça. Era necessário convencer editores e colegas de que o Brasil não era apenas samba. Mas antes de informar o público leitor era necessário conhecer o país. Sobre os temas escolhidos o autor revela, num artigo escrito de 1984 intitulado “A caminho pelo meu Brasil” [“Unterwegs in meinem Brasilien”]:

Trabalho jornalístico, aquele que partia do que se encontrava pela frente, me parecia mais urgente do que aquilo que os ideologistas na América Latina faziam. E eles, que criticavam o neocolonialismo econômico e político, exerciam uma forma sublime de imperialismo intelectual, quando traziam consigo um terminologia que provinha de outras sociedades. Ao invés de falar de estruturas eu preferi falar da sopa.²⁸ (LOETSCHER, 1992, p. 51)

Seus interesses estavam na complexidade surgida da relação entre história e atualidade, momentos nos quais política e cultura se encontram e causam mútuas reações, na rotina diária e valores morais, perspectivas individuais e justiça factual. Loetscher não era o “Newsman” a serviço de um jornal: era necessário falar da construção de Brasília, então também era preciso falar das favelas que rapidamente se formavam em torno de um grande feito da arquitetura moderna; antes de falar de uma sociedade e sua estrutura era necessário falar de indivíduos como o artista Emanuel Araújo, Abdias do Nascimento, ou a pequena Fátima.

Apesar de ter assumido como tarefa falar da realidade brasileira, do sujeito brasileiro, e ser capaz de vê-los de uma perspectiva interna ao sistema sociopolítico, cultural e econômico e à sociedade brasileiras, Hugo Loetscher não fugiu à regra e

28 „Journalistische Arbeit, die von dem ausging, was man vorfand, schien mir um so dringlicher, als recht bald die Ideologen sich Lateinamerikas annahmen. Und sie, die den Neokolonialismus von Wirtschaft und Politik kritisierten, betrieben eine sublime Form des intellektuellen Imperialismus, indem sie eine Terminologie mitbrachten, die aus anderen Gesellschaften stammte. Ich habe es stets vorgezogen, statt von Strukturen von der Suppe zu reden.“ (LOETSCHER, 1992, S. 51)

desenhou em seus primeiros artigos, em especial nos textos sobre a Bahia e a cidade de Salvador, uma imagem pitoresca de uma democracia racial como já idealizada por Zweig. Das viagens em 1966 e 1967 resulta um número especial da revista *Du* e nela um artigo sob o título “São Salvador da Bahia de Todos os Santos”. Romey Sabalius, no ensaio “Eine postkoloniale perspektive – Brasilien als Beispiel” (SABALIUS, 2006, p. 122-137) escolhe o referido texto para exemplificar as diferentes perspectivas assumidas pelo autor ao escrever sobre o Brasil. Sabalius identifica na obra do autor uma progressão em três níveis, da perspectiva colonialista européia, passando pela perspectiva do estrangeiro crítico e integrado ao novo meio, até chegar a uma perspectiva de auto-crítica européia no pós-colonialismo.

O texto citado acima ainda apresenta uma imagem da sociedade brasileira baseada no motivo “somos todos brasileiros”. Para essa democracia racial, como apresentada pelo autor e fortemente influenciada pelo pensamento de Gilberto Freyre, a Bahia, ou melhor, a cidade de Salvador, se oferece como exemplo máximo. Segundo Sabalius, nestes textos iniciais passou despercebido ao autor que esta paridade racial não foi de modo algum democrática, e sim seguiu o típico modelo de hegemonia colonial: a língua portuguesa, uma imposição; a mistura de raças, fruto da exploração sexual da mulher negra ou índia. Na avaliação de Sabalius o texto não ultrapassa os limites dos ideais do homem europeu e branco, caindo numa forma de tropicalismo condescendente, que pode ser identificado como forma de pensamento neocolonial. O próprio autor se refere, anos mais tarde, a estes textos como “exaltamento poético exagerado” [“schwärmerisch-poetisch”] (LOETSCHER, 1992, p. 57).

Inevitável foi, porém, o confronto com outros Brasis, com outros intelectuais e artistas brasileiros, que apresentavam uma imagem menos estilizada, segundo o autor, do que a expressa em *Casa-Grande e Senzala*, de Gilberto Freyre, e que correspondiam mais apropriadamente à história e à realidade brasileira.

A oportunidade para esse confronto dá-se em pouco tempo. Em 1969, após viver um ano em Paris, Loetscher deixa a revista *Weltwoche* por desentendimentos ideológicos e retorna ao Brasil. O autor escreve então o texto de introdução ao ensaio fotográfico *Brasilien* de Fulvio Roiter (1969). Ao lado de textos de Antonio Callado, Jorge Amado e Sérgio Buarque de Holanda o volume contém aquarelas de

Carybé e as fotos realizadas por Fulvio Roiter. O texto de Loetscher não destoa do conjunto. Sendo o único estrangeiro entre os escritores escolhidos por Roiter para compor o volume, é audaciosa sua proposta de apresentar o Brasil sob o título “Condenado ao futuro” [Zur Zukunft verurteilt] (LOETSCHER, 1969). Segundo Jeroen Dewulf este é o primeiro texto em que o autor assume como tarefa apresentar o Brasil com um olhar crítico. Comparando-se o texto com as reportagens anteriores sobre a Bahia, percebe-se que a questão racial recebe um novo tratamento, da perspectiva do negro e do índio. Ao lado de Gilberto Freyre, o autor cita sociólogos como Thales de Azevedo, Florestan Fernandes e Octavio Ianni. Porém, é nas obras de Aluísio Azevedo e Lima Barreto que Loetscher encontra a maior prova de que a democracia racial não existe no Brasil tal como idealizada por alguns: “Estas (obras) são testemunhos literários de que a democracia racial de forma alguma está realizada cem por cento.”²⁹ (LOETSCHER, 1969, s/p).

Mais radical é sua crítica em relação à questão indígena e seu tratamento na literatura brasileira. Ocupando-se com o tema em textos de Santa Rita Durão e Basílio da Gama, passando por obras do arcadismo brasileiro e do romantismo indianista, até chegar à Semana da Arte Moderna e seu lema “Tupi or not Tupi”, Loetscher identifica o índio não como elemento integrado à sociedade brasileira, mas usado quando se trata de diferenciar a cultura brasileira da européia: “Sempre foram feitas referências a esses índios quando se tratava de uma delimitação diante da Europa seduzida e sedutora; estes índios são citados sempre que se pretende mostrar que também existem outras fontes que não as européias.”³⁰ (LOETSCHER, 1969, s/p). Ao contrário do que via Stefan Zweig, uma democracia racial, Hugo Loetscher destaca a existência de minorias marginalizadas. No Brasil seria essa a condição dos índios. A meu ver, a crítica do autor é um pouco apressada, pela generalização de juízos acerca de uma temática complexa como a integração do índio à sociedade e sua representação na literatura em diferentes momentos históricos, o que implicaria compreender também a procura de identidade nacional pelos brasileiros. De qualquer maneira, Loetscher não deixa de provocar polêmica e abre espaço para a discussão.

29 „Das sind literarische Zeugnisse dafür, dass die Rassendemokratien keineswegs hundertprozentig verwirklicht ist.“ (LOETSCHER, 1969)

30 „Man berief sich immer auf diesen Indianer, wenn es galt, sich gegen das verführerische und verführerische Europa abzugrenzen; dieser Indianer wird immer dann genannt, wenn es gilt zu zeigen, dass man auch andere als europäische Quellen hat.“ (LOETSCHER, 1969)

O racismo é associado pelo autor à diferença de classes, um racismo social. Apesar de crítica em relação ao passado colonial e à realidade, a nova face do Brasil apresentada no texto preserva ainda uma esperança, como na obra de Stefan Zweig. Jeroen Dewulf (1999) aborda a questão da intertextualidade entre o referido artigo de 1969 com a obra de Stefan Zweig *Brasil, país do futuro*. Em entrevista o autor afirma não haver lido na época a obra de Zweig, apenas a conhecia de título. Contudo, o jargão era conhecido, associava-se nesta época o Brasil automaticamente com a palavra futuro, diz o autor, que assume também ter visto o Brasil com ingenuidade. A ênfase de seu texto, conforme Loetscher na entrevista concedida, estaria antes na palavra “condenado” do que na palavra “futuro” como na obra de Zweig. O futuro de desenvolvimento e grandeza na obra de Zweig apresenta-se como consequência inevitável em função da realidade vista pelo autor na década de 30. Já no texto de Hugo Loetscher o futuro melhor é um objetivo apenas possível pelo milagre, algo que deveria acontecer e está em sua obra relacionado a uma originalidade própria da sociedade brasileira. Esta originalidade que, todavia, estava sendo perdida com o progresso promovido pela ditadura. O cerne da crítica de Loetscher está, assim, relacionada à situação política do país.

A mudança de perspectiva dentro dos textos jornalísticos de Hugo Loetscher sobre o Brasil tem, segundo Dewulf, dois motivos. Logo após o lançamento do texto sobre a Bahia, Hugo Loetscher encontra uma nova realidade, que se revelará objeto essencial de sua escrita sobre o Brasil: a seca. O autor viajou em 1967 ao Brasil, um ano antes de sua estada em Paris, e conheceu o interior do Nordeste. Até então suas viagens haviam sido restritas aos grandes centros, Rio de Janeiro, São Paulo, Salvador e aos Estados de Minas Gerais e do Paraná; havia conhecido os Estados economicamente mais desenvolvidos. Outro motivo para a mudança de perspectiva, ainda segundo Dewulf, foram as mudanças políticas: em 1967 foi aprovada uma nova Constituição, que confirma e institucionaliza o regime militar. O general Arthur da Costa e Silva foi eleito presidente indiretamente pelo Congresso Nacional, a oposição ao regime militar cresce em todo o país, e o governo responde com medidas duras: censura, perseguições, repressão, prisões e torturas, chegando ao ápice em dezembro de 1968, quando o governo decreta o Ato Institucional nº 5.

O racismo ao lado da pobreza e da seca no Nordeste tornam-se problemas reais para o autor e são retomados em vários textos nas décadas de 70 e 80. O racismo, que como vimos é um tema central em “Condenado ao futuro” [Zur Zukunft

verurteilt] será abordado uma vez mais, após o encontro de Loetscher com Abdias do Nascimento, no artigo “Roubar os sonhos brancos do homem negro. O afro-brasileiro Abdias do Nascimento” [“Dem Schwarzen seine weissen Träume nehmen. Der Afro-Brasilianer Abdias do Nascimento”] publicado em 1984 na revista *Tages Anzeiger Magazin*.

Sobre a seca no Nordeste e suas conseqüências, o primeiro artigo de Hugo Loetscher data de setembro de 1967: “*Viagem ao doce inferno*” [*Reise in die süsse Hölle*] é o título escolhido. Nos anos seguintes, entre outros temas como a literatura de cordel, repetidamente a democracia e o avanço da ditadura militar, a Amazônia e a construção da Transamazônica, a seca ressurgiu como problemática insuperável. Assim, em 1970 surge o artigo “A seca – uma catástrofe com tradição” [Die Seca – eine Katastrophe mit Tradition]; em 1972 “O milagre brasileiro I” [“Das brasilianische Wunder I”] e “O milagre brasileiro II” [“Das brasilianische Wunder II”]; em 1975, “O nordeste, uma região em estado de calamidade” [“Notstandgebiet Nordosten”]; seguem em 1976 e 1978 artigos sobre a Literatura de João Cabral de Melo Neto, *Morte e vida Severina*, e Graciliano Ramos, *Vidas secas*; finalmente, em 1979 a temática da seca é retomada na ficção, desta vez no romance *Mundo dos milagres. Um encontro com o Brasil*.

No artigo “A seca – uma catástrofe com tradição” o autor faz um panorama histórico de sua temática:

Quando ela veio em 1877 causou a grande retirada. Os cearenses mudaram norte adentro, iniciaram a povoação na região amazônica, subindo até o Acre. Quando em 1881 a primeira represa foi construída o imperador disse que daria mesmo o último brilhante de sua coroa para que a seca não viesse mais. Ela retornou em 1900. Daquela vez foi criado um comitê de inspeção das obras contra a seca, o Departamento Nacional de Obras Contra a Seca (DNOCS). E a seca de 1915 deu motivo para uma romance da escritora Raquel de Queiroz. Pois este mérito precisa-se deixar para a seca: ela nunca esqueceu os poetas e proporcionou ao Brasil boa literatura.³¹ (LOETSCHER, 1970, p. 22-31)

A seca é objeto de escrita constante no século XX no Brasil. O autor conhece esse fato e, num tom irônico (característica constante de seus textos), reconhece na literatura o lado positivo da catástrofe com tradição. Mas sua ironia em breve caberá também à própria obra, pois lentamente a seca não assume espaço apenas na

31 „Als sie 1877 kam, da bewirkte sie den grossen Auszug. Die Cearensen wanderten nordwärts, sie begannen das Amazonasgebiet zu besiedeln, hinauf bis Acre. Als 1881 der erste Stausee gebaut wurde, meinte der damalige Kaiser, er werde den letzten Brillanten seiner Krone geben, damit es nie mehr zur Seca käme. Es kam 1900 wieder zur Seca. Damals wurde ein Inspektorat für die Werke gegen die Seca gegründet, eine Organisation, die heute „Nationales Departament für die Werke gegen die Seca“ (DNOCS) heisst. Und die Seca von 1915 gab Anlass zu einem Roman der Schriftstellerin Raquel de Queiroz. Denn das muss man der Seca lassen; sie vergass nie die Dichter und verhalf Brasilien zu einer guten Literatur.“ (LOETSCHER, 1970, S. 22-31)

literatura brasileira, passa também as fronteiras e apresenta-se como temática da obra ficcional do escritor suíço.

O confronto com o progresso econômico foi, segundo Dewulf, uma das grandes decepções para o autor ao retornar ao Brasil na década de 70. No texto “A Bahia e a eletricidade” [Bahia und die Elektrizität] o autor parte de imagens como a dos mastros de alta tensão que levam a energia elétrica ao interior e aos poucos substituem os cactos no sertão nordestino; ou do grande terreno de construção de uma indústria, plantado numa praça, onde antes se encontravam os cangaceiros e repentistas para criticar o progresso. Neste texto podemos identificar ainda o olhar de fora, romantizado diante da cultura estranha, marcado pela sedução que o exótico exerce sobre o viajante europeu. O confronto era necessário para conhecer o Brasil e resultará numa nova forma de ver e apresentar o exótico dentro de sua obra literária, em especial no romance seguinte, *O Imune* (1975), no qual encontramos um capítulo brasileiro.

Nas análises de Jeroen Dewulf (1999) e Romey Sabalius (1995) o romance *O Imune* é resultado da consciência, por parte do autor, acerca da experiência de estranhamento do sujeito em um mundo sempre em movimento; a experiência é vivida por ele mesmo, como indivíduo, mas também é familiar ao homem moderno em geral. Essa consciência desenvolve-se justamente no momento em que o próprio autor compara suas primeiras impressões do Brasil, como apresentadas aos leitores de seus primeiros textos, e a nova imagem da realidade brasileira encontrada nos textos a partir de 1967.

O Imune é um romance autobiográfico, cuja personagem principal, sempre chamada de “o Imune”, é o tema principal. Uma figura ambivalente, que a cada capítulo se auto-descobre e, à medida que questiona outros e a si mesmo, apresenta-se como um espectador diante das saídas que o ser humano descobre para passar por esse mundo. O Imune admira-se com sua própria capacidade de viver. As frases finais do romance resumem essa sensação: “Como eu vou? Obrigado, me viro. Eu fiquei uma vida inteira vivendo. Isso me admira novamente neste instante. Às vezes me pergunto: – Como os outros o conseguiram?”³² (LOETSCHER, 1997, p. 445).

³² „Wie es mir geht? Danke, ich komme davon. Ich bin ein Leben lang am Leben geblieben. Das wundert mich in diesem Moment von neuem. Ich frage mich manchmal: Wie haben das die andern gemacht?“ (LOETSCHER, 1997, s. 445)

As histórias e vivências contadas pelo Imune passam por diversos países, ele é um repórter à procura de seu objeto de escrita. Com referência aos capítulos latino-americanos do romance, conforme analisa Sabalius (SABALIUS, 1995, p. 98-125), Loetscher procura desenhar o processo de conscientização do estranhamento e esclarecer o seu contexto. Primeiramente um visitante europeu estaria forçosamente fascinado pelo exótico e pela heterogeneidade do país desconhecido. No romance o autor teria assim, tentado dar conta destas impressões, enquanto descreve uma aventureira viagem Rio Amazonas acima com todo o movimentado cenário de um tipo de tropicalismo tradicional. Apenas depois, nos capítulos seguintes, recorreu à realidade diária oculta sob a fachada do exótico. A sedução inicial pelo exótico é tema de diálogo no romance. “O encontro com o exótico já é para mim passado. Na Bahia, na Bahia brasileira. Os trópicos são uma tentação. Eu até acho uma tolice não se deixar seduzir. O exótico existe e nós reagimos a ele. Não precisamos, é claro, logo nos entregar a ele, mas passar pela situação.”³³ (LOETSCHER, 1997, p. 445).

O Imune consta entre os primeiros romances pós-modernos da literatura de língua alemã. O capítulo do romance “O descobrimento da Suíça” [“Die Entdeckung der Schweiz”], publicado também separadamente em forma de conto, é hoje um dos textos mais conhecidos de Hugo Loetscher. No capítulo a personagem principal encontra-se em Bogotá, onde uma criança lhe pergunta quem descobriu a Suíça. Sem encontrar resposta na história de seu país o Imune chega à idéia de que talvez a Suíça ainda não tenha sido descoberta e deixa os índios bolivianos subir em sua barca o Reno até a sua nascente e assim descobrir a Suíça.

As viagens ao Brasil não se encerram em 1979 com a publicação da obra *Mundo dos milagres*, a qual nos propomos a analisar nos capítulos seguintes. Em 1981, nova viagem ao Brasil e uma nova descoberta. O lento processo de redemocratização iniciado pelo governo de Ernesto Geisel (1974-1979) havia ganhado novo impulso com a vitória do MDB, partido de oposição aos militares, em 1978. Em 1979 o general João Batista Figueiredo, então presidente, decreta a Lei da Anistia e reestabelece o pluripartidarismo no país. Os militares da chamada “linha

33 „Ich habe die Begegnung mit der Exotik hinter mir. In Bahia, im brasilianischen Bahia. Die Tropen sind eine Verführung. Ich finde es sogar unklug, sich nicht verführen zu lassen. Das Exotische gibt es, und wir reagieren darauf. Man braucht ihm ja nicht zu erliegen, sondern man kann durchgehen. In Abbeviatur gleichsam.“ (LOETSCHER, 1997, S. 445)

dura” ofereceram oposição clandestina com ataques bombas a diversos locais públicos.

Entre os exilados que retornam ao país nessa época está o líder comunista Luís Carlos Prestes, que chega ao Brasil em outubro de 1980: para Hugo Loetscher trata-se da possibilidade de um novo encontro, o encontro com um mito brasileiro. O autor já tinha muitas informações sobre Prestes, pois havia lido uma biografia do líder político, *O cavaleiro da esperança*, de Jorge Amado. A reportagem de Loetscher sobre o assunto, publicada na revista *Transatlantik* em janeiro de 1981 sob o título “Secretário da esperança” [“Sekretär der Hoffnung”], inicia com a afirmação “Eu estava preparado para encontrar um mito, encontrei, porém, um secretário” (LOETSCHER, 1981, p. 44). Na reportagem, Loetscher descreve o encontro, faz um histórico do comunismo no Brasil sob o olhar de Prestes, porém o que atrai realmente o autor é sua figura ambígua:

Prestes, o herói popular; Prestes, que nunca transgrediu sua situação de pequeno burguês; o militar intransigente e o nunca-político; Prestes, o revisionista, e Prestes, o stalinista; Prestes que fascina as massas e que nunca foi um líder marxista, mas apenas um estóico vestido de positivista; o incorruptível, mas também o implacável que exclui sem misericórdia e alia-se indiferentemente. Um manipulador e apesar de toda habilidade tática um perdedor, todavia ainda assim um cavaleiro da esperança, que levou a idéia do comunismo até o povo.³⁴ (LOETSCHER, 1981, p. 51)

No trecho citado vemos a descrição da figura de Prestes e seu papel para o povo brasileiro. Percebe-se que o autor concentra a análise da figura de Prestes na temática da esperança que ele representa para os brasileiros, apesar de ser um “perdedor”.

Na década de 70 a ditadura militar foi tema constante nos textos jornalísticos e, como veremos adiante, também do romance *Mundo dos milagres*. A arte durante o regime de ditadura militar é assunto de uma série de artigos em 1974, publicados pelo jornal *Tages Anzeiger* sob o título “Cultura e repressão no Brasil” [“Kultur und Repression in Brasilien”]. Nos artigos são discutidas as condições dos escritores e de publicações nos tempos de repressão, o teatro censurado e o cinema novo. Como crítico literário Hugo Loetscher não deixou de ler os autores brasileiros; constam entre seus textos entrevistas e vários artigos sobre escritores como Jorge

34 „Prestes, der Volksheld, Prestes, der nie über seine kleinbürgerliche Herkunft hinauswuchs; der unentwegte Militär und der Nie-Politiker; Prestes, der Revisionist, und Prestes, der Stalinist; Prestes, der die Massen fasziniert und der nie ein marxistischer Leader war, sondern nur ein „Stoiker im Gewande eines Positivisten“; der Unbestechliche, aber auch der Unversöhnliche, der gnadenlos ausschloss und sich unbekümmert verbündete; ein Manipulator und trotz allen taktischen Geschicks ein Versager, aber dennoch ein Ritter der Hoffnung, der die Idee des Kommunismus ins Volk hinausstrug.“ (LOETSCHER, 1981, p. 51)

Amado, Darcy Ribeiro, Osman Lins, Euclides da Cunha, Mário de Andrade, Ferreira Gullar, Gregório de Matos, Machado de Assis e Sérgio Buarque de Holanda.

Em dezembro de 1985 Loetscher escreve para o jornal *Neue Zürcher Zeitung* uma crítica em função do lançamento de um volume organizado por Mechtild Strausfeld com o título *Literatura Brasileira*. O livro surge como complemento ao estudo *Materialien zur lateinamerikanischen Literatur* (publicado em 1976 pela editora Suhrkamp), no qual a literatura brasileira não fora contemplada. No artigo “A outra literatura latino-americana – a brasileira” [Die brasilianische – die andere Literatur Lateinamerikas] o autor lamenta o pouco conhecimento dos europeus sobre a literatura brasileira, critica a proposta da organizadora de *Brasilianische Literatur*, apontando vários problemas, como, por exemplo, a afirmação dela de que a literatura brasileira tenha se tornado independente em uma semana, a Semana da Arte Moderna, sem ao menos considerar que o processo que desencadeou esse evento foi longo e não pode ser compreendido sem sua relação com as vanguardas européias. Isso revela a inserção de Loetscher no debate interno sobre a literatura no Brasil, em que a noção de *formação* ocupa lugar central, sobretudo a partir do consagrado estudo de Antonio Candido *Formação da literatura brasileira* (1957).

Fazer um panorama da literatura brasileira para o leitor europeu é tarefa tão difícil quanto apresentar o Brasil como país, duas tarefas que o autor se propõe a realizar em outro ensaio publicado em 1992, “Inventar o descobrimento” [“Das Entdecken erfinden”], no livro *Brasil: Descobrimento e auto-descoberta* [*Brasilien: Entdeckung und Selbstentdeckung*], uma coletânea de ensaios e fotos sobre o Brasil, um catálogo elaborado para uma exposição na Casa de Cultura de Zurique em 1992, cujo tema foi o Brasil. Hugo Loetscher apresenta a história do Brasil da época colonial até a segunda metade do século XX. Segundo Sabalius (1995) percebe-se no texto um esforço do autor em ver o Brasil com os olhos do brasileiro, e a melhor forma que o autor encontrou para cumprir esse esforço foi contar a história do Brasil a partir de sua literatura. Para Loetscher o Brasil constrói sua história e sociedade numa dialética entre descobrir e auto-descobrir.

Sem explorarmos a fundo o texto de Loetscher, gostaríamos de apontar duas interpretações possíveis para o título do referido catálogo *Brasil: Descobrimento e auto-descoberta* [*Brasilien: Entdeckung und Selbstentdeckung*]. A princípio, sob a perspectiva de dentro, do olhar brasileiro, o descobrimento e a auto-descoberta

podem ser lidas como o processo de descoberta do Brasil pelos colonizadores, descoberta do espaço geográfico e da cultura. Mas à medida que se desenvolve, a própria sociedade brasileira descobre novos espaços, novos limites e novas culturas até então marginalizadas. A partir de outro ponto de vista, a do estrangeiro a refletir seu processo de estranhamento diante do país, que é para ele novo e desconhecido, descobrir o Brasil é também um auto-descobrir-se, um confronto com as conseqüências do processo de colonização. É, portanto, a possibilidade de repensar seus próprios conceitos, o próprio sistema e sua própria sociedade. Este talvez seja o caso de Hugo Loetscher, como ele próprio avalia:

A aventura. A fascinação pelo exótico e estranho. O sedução do desconhecido. A libertação de toda a tralha civilizatória. E mesmo se for somente uma viagem pelo Amazonas até Manaus. E de lá pelo Madeira acima até Porto Velho. Porém, então atrás de todo exótico e tropical a descoberta da realidade social. O encontro com um outro mundo que, apesar de todo o desconhecido, tem mais em haver com o nosso do que até agora pudemos imaginar.

No final há alguém que retorna diferente daquele que partiu. Um que vê a sua própria realidade com outros olhos, o seu mundo privado, cultural e nacional. E alguém que às vezes acha difícil saber de que mal nós sofremos.³⁵ (LOETSCHER, 1992, p. 57)

Na década de 90 surgem ainda esporadicamente artigos do autor sobre o Brasil em diversas revistas e jornais da Suíça. Em 1999 destacamos a participação do autor em congresso realizado pela ABRAPA na Universidade Federal do Paraná. Também em 1999 é lançada mais uma obra, o romance *Os olhos do Mandarin [Die Augen des Mandarins]*, no qual a presença do Brasil é marcada pela personagem Gil. Em março de 2000 é lançado um novo número da revista *Du* com o título “No Sertão: um encontro brasileiro” [“Im Sertão. Eine brasilianische Begegnung”]. O número fora planejado como uma revista sobre o autor Hugo Loetscher, ele acabara de completar 70 anos; porém, por coincidência a fotógrafa Gleice Mere (1972) apresentou no mesmo mês para a revista o projeto de um ensaio fotográfico sobre o sertão, e o Brasil comemorava os 500 anos de seu descobrimento. Surgiu assim em trabalho conjunto um número temático da revista dedicado ao Brasil.

Como se vê, o Brasil foi e continua sendo um dos objetos de escrita privilegiados na obra de Hugo Loetscher. A leitura de *Mundo dos milagres* não seria bem realizada sem considerar-se o longo trajeto traçado pelo autor no Brasil, uma

35 „Das Abenteuer. Die Faszination durch das Exotische und Fremde. Die Lockung des Unbekannten. Die Befreiung von Zivilisatorischem Kram. Und sei es nur eine Fahrt auf dem Amazonas nach Manaus. Und von dort den Madeira hinauf nach Porto Velho. Doch dann hinter aller Exotik und allem Tropikalen die Entdeckung der sozialen Wirklichkeit. Die Begegnung mit einer anderen Welt, die Trotz aller Ungewohnheiten mehr mit der unseren zu tun hat, als wir gemeinhin anzunehmen bereit sind.

Am Ende einer, der nicht als der gleiche Zurückkehrt, als der er aufgebrochen ist. Der die eigene Realität mit anderen Augen sieht, die private wie die kulturelle und nationale seiner Herkunft. Und dem es manchmal schwer fällt, nachzuvollziehen, an was für Weh wir leiden.“ (LOETSCHER, 1992, S. 57)

vez como jornalista e viajante, e outra como escritor de ficção diante de uma temática que o atrai e das influências da literatura brasileira. É por esse longo trabalho em torno do Brasil que procuraremos integrar Hugo Loetscher ao contexto de literatura engajada no Brasil. A princípio identificamos um olhar de fora, mas que procura, à medida que vivencia o país, conhecê-lo e também se posicionar como integrante dessa sociedade, para então lançar um olhar sobre o país visitado, e também sobre o próprio país de origem. Talvez seja esse o verdadeiro sentido daquilo que o autor chama de superar fronteiras: como na infância, quando passava pela ponte do Rio Sihl, da Zurique do proletariado, para integrar-se à outra Zurique, à beira do Limmat.

As obras em questão

Quase quatro décadas separam as edições de *Brasil, país do futuro* (1941) e *Mundo dos milagres* (2000, primeira edição: 1979). Como vimos, as obras foram escritas sob condições históricas, sociais, políticas e histórico-biográficas bastante diferentes. O destino de ambas, porém, é o mesmo: descobrir o Brasil, ainda que já descoberto. Cenário totalmente outro, ao qual tudo até então conhecido se opõe. Nas duas obras o confronto do narrador viajante com as regiões e a sociedade brasileira se constituem como tema central. Sob essa premissa seria possível inserir as obras em análises de literatura de viagens, porém encontramos em ambas uma projeção da realidade vista pelos olhos dos narradores ao futuro indeterminado, um mundo possível, esperado ou temido. Elementos ficcionais adicionados às descrições fazem com que as obras ultrapassem os limites do relato de viagem ou de um discurso histórico.

Stefan Zweig e Hugo Loetscher fazem uso de estratégias discursivas bastante diferentes para apresentar o Brasil, diferentes quanto ao gênero, posição de seus narradores, personagens, realização temporal e espacial. *Brasil, país do futuro* é um relato de viagem composto de sete capítulos: um capítulo histórico, um sobre a economia e o terceiro sobre a civilização, seguidos por quatro capítulos dedicados à regiões específicas, o Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais e o Norte-Nordeste, sendo a maior parte deste último dedicado à Bahia. As descrições predominam no texto, há porém muitos momentos em que o narrador se comporta como um contador de histórias: o uso de adjetivos valorativos e os relatos detalhados como o

da chegada dos Portugueses ao Brasil no primeiro capítulo são exemplos desse caráter narrativo.

Em outros momentos este narrador se comporta como o historiador a analisar sob diferentes perspectivas os fatos históricos ou ainda o dramaturgo, como no capítulo “Economia”, em que a corrida pelo ouro é narrada em forma de atos. O narrador assume também diferentes posições, a princípio narra em terceira pessoa, distancia-se do país descrito. No capítulo “Rio de Janeiro” passa a incluir-se como elemento narrado usando a primeira pessoa do plural, em outras descrições ainda usa primeira pessoa do singular.

É justamente no capítulo “Rio de Janeiro” que a viagem e a chegada do “eu narrador” ao Brasil são descritas, com o impressionante espetáculo da entrada do navio na Baía de Guanabara. A partida também é narrada ao final do livro. A viagem, chegada e partida emolduram a descrição detalhada das regiões e cidades brasileiras e acrescentam ao ensaio uma certa narratividade, uma trama, marcando também a passagem do “eu narrado” de um mundo para o outro.

A Europa permanece em toda a obra como base de comparação, enquanto território, sociedade, ambiente político e econômico. O Brasil apresentado, com seu passado e em especial sua economia e civilização, é projetado ao futuro, ao final de cada um dos respectivos capítulos.

Ainda após quatrocentos anos, seu desenvolvimento se está incrementando, e nenhuma fantasia é suficiente para imaginar o que esta terra, este mundo, será para a futura geração. Quem quer que descreva o Brasil, inconscientemente já descreve o seu ontem. Só quem simultaneamente considera o futuro do Brasil, vê o seu verdadeiro valor. (ZWEIG, 1941, p. 88)

Estender elementos retirados da realidade brasileira e de seu passado para projetar um futuro possível: por esse jogo de associações e contrastes entre o passado, o presente e um futuro previsto como destino inevitável, e pela presença constante de uma Europa que serve como referência para comparações, é que o relato de viagem de Stefan Zweig ultrapassa os limites entre a literatura de viagem e a forma de escrita utópica, como se verá a seguir.

Mundo dos milagres, por sua vez, é um romance complexo em sua estrutura. Dividido em pequenos capítulos sem título, identificam-se nele três partes distintas: o capítulo introdutório é a descrição do momento em que um fotógrafo ambulante tira uma foto de família. Entre os integrantes está Fátima, uma criança falecida. Esse capítulo é marcado por elementos visuais, a descrição do espaço e das pessoas,

como se o narrador visse através da objetiva da câmera. Cada gesto dos fotografados é observado. Vários elementos que retornarão ao longo da obra são antecipados, a presença do estranho é indicada pelo narrador em terceira pessoa. No final deste capítulo todas as personagens até então apresentadas são paralisadas, como na fotografia pronta.

Após essa introdução, a segunda parte é o que identificamos como a trama em si: um novo narrador, em primeira pessoa, relata sua chegada a uma pequena cidade no interior do Nordeste, suas primeiras impressões são descritas em primeira pessoa. Ainda nesse pequeno capítulo, tal narrador se declara “o estranho”, passando então novamente a narrar em terceira pessoa. Passagens em primeira pessoa e em terceira pessoa são intercaladas em toda obra. O foco narrativo mudará constantemente sem uma ordem clara; em outras partes ainda o tratamento direto à personagem “você, Fátima” marca a forma dialógica.

No primeiro capítulo da segunda parte, há um retorno ao momento em que a fotografia está pronta. É o momento em que o leitor identifica o narrador como aquele estranho que observava o fotógrafo no primeiro capítulo. A narrativa segue até o momento do enterro da menina Fátima.

A seguir lemos o que identificamos como terceira parte da obra, vinte e dois capítulos curtos em forma de diálogo entre o narrador e a criança morta, um monólogo na verdade, com temáticas diversas: descrições e análise do mundo de Fátima, da cidade de Canindé e da sociedade. No último capítulo retornamos à trama, o narrador relata o final de seu passeio pela cidade, a volta ao hotel, o encontro com um engenheiro que o convida a visitar um bordel à noite, onde surpreendentemente acontece o reencontro do narrador com a pequena Fátima.

No romance, a passagem de um mundo para o outro, a viagem em si, é descrita rapidamente, não merece grande atenção do narrador, também não há comparações, sejam geográficas, históricas, sociais ou políticas, entre o mundo de origem “do estranho” e o mundo visitado por ele. A oposição entre os dois mundos, o conhecido e o desconhecido, o velho e o novo, é marcada pela constante presença desse narrador, que se auto-denomina o estranho. Ao lado do narrador que estabelece, como vimos, dois planos espaciais, o do estranho e o de Fátima, outra estratégia narrativa usada pelo autor para demarcar mundos diferentes é o uso do subjuntivo: o diálogo com a criança morta é construído na forma de um futuro possível, elementos da realidade observada pelo narrador são estendidos ao futuro

da Fátima morta. Há assim também dois planos temporais: a realidade em que o estranho se movimenta no primeiro passeio por Canindé, e o possível futuro de Fátima. Enquanto o que identificamos como a trama que emoldura a obra se desenvolve cronologicamente – a chegada, o passeio, o retorno ao hotel e a visita ao bordel – o monólogo não segue uma ordem cronológica: passado, presente e futuro possível são relatados alternadamente.

A obra se realiza no limite entre a literatura de viagem e o romance. Romey Sabalius (1995) o apresenta como uma romance de viagem [Reiseroman]. A viagem está presente na trama na figura do viajante, assim como em outros romances do autor. A narrativa, porém, se distancia da forma primeira do relato de viagem, cuja característica principal era o descritivismo. Identifica-se na obra uma trama, personagens, diálogos, um romance, resultado de uma experiência de viagem, de um encontro com um novo mundo.

Tanto nas análises de Sabalius quanto de Jeroen Dewulf (1999) destaca-se o discurso jornalístico como característico a terceira parte da obra: a atualidade dos temas, retirados do dia-a-dia das personagens e abordados de forma crítica, a crítica alcançada através de uma forma sutil de ironia constante, apresentados numa linguagem simples e direta, aproximariam a obra da crônica. Lembremos que as obras anteriores de Hugo Loetscher mantêm no título ou subtítulo uma indicação do gênero, como *Esgotos – um parecer* ou *Noé – romance de uma conjuntura*. *Mundo dos milagres* é apenas denominado “um encontro com o Brasil”. A indefinição quanto ao gênero específico ao qual a obra pertence é clara.

Numa visão geral das obras em questão, apontamos aqui alguns elementos que foram o ponto de partida para nossas reflexões sobre a relação das obras com a forma de escrita utópica. O problema da transposição de imagens utópicas ou distópicas na literatura e, mais além, o problema da projeção dessas imagens sobre o Brasil no contexto da literatura intercultural em que as obras estão inseridas, torna-se central para a leitura, compreensão e interpretação das obras por parte dos leitores, autores e críticos literários. O contexto histórico-biográfico no qual as obras foram escritas comprova que a escolha do Brasil como objeto de escrita não foi uma escolha aleatória, antes a realização de projetos longamente planejados e definidos pelos autores.

O problema ganha importância à medida que identificamos também na obra completa dos autores a recorrência de temas e questões ligados a utopia e distopia.

A compreensão das obras por parte de críticos brasileiros é consequência de leituras descontextualizadas, de uma expectativa de recepção diferente da que se espera do leitor inserido no contexto cultural de origem dos autores, e de uma postura de resistência e oposição ao processo de colonização e à função utópica projetada sobre o país.

O mundo utópico/distópico projetado também é identificado nos estudos em torno do conceito de utopia como um espaço que possibilita a experiência de estranhamento, um espaço a partir do qual abre-se uma nova perspectiva para o olhar sobre o sujeito e sua relação com a sociedade. Paul Ricoeur recorre à idéia do “nenhures” (RICOEUR, 1991, p. 89), um lugar inexistente a partir do qual o mundo conhecido se torna estranho e permite uma visão de fora. Ernst Bloch, por sua vez, ao tratar da viagem e das possibilidades utópicas, refere-se ao belo da viagem como “schöne Fremde” (BLOCH, 1985, p. 430). A palavra “Fremde” pode ser traduzida como desconhecido, estranho ou estrangeiro e remete assim a um processo de estranhamento sofrido pelo viajante. Na tradução brasileira de *O princípio esperança*, de Bloch, por Nélio Schneider, o título do subcapítulo apresenta-se como “A bela terra estrangeira”. Num interessante estudo de Alexander Honold e Klaus R. Scherpe (HONOLD; SCHERPE, 2004) em torno do conceito, os autores definem “das Fremde” como um “sinônimo do indisponível” [Synonym des Unverfügbaren] e mantém primeiramente um significado relacionado ao espaço. “Das Fremde” remete, segundo os autores, a uma região que na perspectiva do narrador ainda é desconhecida e distante, porém possível de se alcançar e de ser apresentada. Ainda conforme os autores o estranho adquire na modernidade um significado positivo e produtivo que possibilita um diálogo entre as culturas. Ser estrangeiro pode significar também assumir uma posição existencial diversa, o que seria um “privilégio crítico” (HONOLD; SCHERPE, 2004, p. 7).

O mundo utópico, como apresentado por Ricoeur, assume a tarefa de inverter conhecido e desconhecido, possibilitar ao sujeito o estranhamento diante do espaço e da sociedade já conhecidos. Este processo é também descrito por Ernst Bloch na obra acima referida. Os escritos utópicos mantêm em sua base, desde o princípio, a representação imagética do mundo estranho, do estrangeiro e/ou desconhecido. Voltemos ao exemplo clássico: a ilha Utopia para Hittlodeu é o elemento estrangeiro e serve de modelo comparativo. A posição daquele que viu o mundo estranho aos demais é privilegiada e possibilita a crítica. Quando Honold e Scherpe propõem

compreender o estranho como “sinônimo do indisponível”, aproximam-se de uma questão cara à reflexão sobre a utopia. Basta lembrar o significado original do termo: o espaço inexistente, ou seja, não disponível. A proposta de compreender-se o estranho como “sinônimo do indisponível”, “recurso da modernidade por excelência” que leva à “des-autocompreensão” [Ent-selbstverständlichung] é, como escreve Paulo Soethe (2006) na análise do espaço brasileiro na novela *Arraia* de Anne Zielke, um ganho no plano ético e científico, pela simetria que passa a predominar nos encontros entre espaços culturais diversos. Não se trata mais de defender um discurso anti-colonialista nem de reconhecimento de culpas por parte dos países privilegiados. A forma de escrita utópica, quando associada à figuração de espaços culturais exóticos, e se a compreendemos como apresentação do “nenhures”, “bela terra estrangeira” ou “sinônimo do indisponível”, possibilita justamente o *diálogo* intercultural e uma crítica social de mão dupla.

Capítulo 2

Utopia, definindo contornos

Paraíso terrestre, Éden, Eldorado, ilhas imaginárias, cidades estruturadas, mundos e viagens maravilhosas ou, como os definiu Michel Foucault (2005, p. 9), “países sem espaço e histórias sem cronologia”, todos eles ocupam estudiosos e pesquisadores há cinco séculos sob a insígnia da utopia. O pensamento utópico tem sido uma das fontes mais ricas do imaginário que visam figurar novas formas de ser e estar dos indivíduos na coletividade. Historicamente cabe a Thomas Morus a criação do neologismo Utopia, que provém do grego e significa “não” [u] “espaço” [topos], mas também é homófono de “eu-topia” [país da felicidade]. Encontram-se sob a rubrica utopia uma profusão de registros discursivos: trabalhos teóricos sociais, tratados filosóficos, ensaios políticos e morais, romances, relatos de viagens reais ou imaginários. Do neologismo utopia derivam outros como distopia e heterotopia. Desde a sua criação em 1516, o conceito utopia tem se desdobrado em uma constelação complexa de significados. Sua aceção e compreensão alargaram-se e abrangem hoje as mais diferentes áreas de estudo, como as ciências, a economia, o urbanismo, a política, a história, entre outras.

Assim, o termo “utopia” tem origem em Thomas Morus como não-lugar: uma ilha imaginária onde vigoram normas políticas perfeitas, em uma situação social ideal para o ser humano. Em segundo lugar, o termo “utopia” tange o imaginário País da Cocanha [Schlaraffenland], sendo ambos sinônimos, em muitos casos. O País da Cocanha é a representação de uma terra imaginária, maravilhosa, uma inversão da realidade vivida, terra da abundância, ociosidade, juventude e liberdade. Hilário Franco Júnior (1998) associa o termo a tradições folclóricas de vários países, expressas em diferentes idiomas: Cocagne, Cockayne, Cuccagna, Bengodi, Cucaña, Chacona, Jauja, Schlaraffenland, Luilekkerland, São Saruê. As tradições destas representações literárias e iconográficas podem ser encontradas desde o século XIII, como observa Franco Júnior. Em língua alemã encontra-se o termo *Schlaraffenland* especificado como sinônimo de utopia no *Universal Lexikon* de Johann Heinrich Zedler (1742). Importante ressaltar, como observou Franco Júnior (1998), que na transição da era Medieval para a Modernidade o País da Cocanha adquiriu entre as elites uma conotação negativa, era associado às revoltas

populares, ao desconhecimento total de autoridade, para o Clero uma terra sensual e irreligiosa, um exemplo negativo da natureza humana.

Na modernidade a utopia adquire diversos significados sob a luz das ciências. Assim, sob o ponto de vista filosófico e antropológico, as utopias são compreendidas como esperanças percebidas, um potencial de esperança imanente ao ser humano. Atribui-se ao termo uma base materialista-antropológica, ele pode ser compreendido como o esforço do ser humano para alcançar felicidade e harmonia.

Sob uma premissa política, desde a Revolução Francesa associou-se a utopia aos projetos de sociedade ideal historicamente realizáveis num futuro próximo. Nas propostas de Victor Hugo e de Lamartine, a utopia é a verdade de amanhã ou apenas verdade prematura. Os projetos utópicos figuram desde então num futuro ainda ucrônico, mas previsto, e as mudanças partem de mudanças políticas. Enquanto plano de governo imaginário a utopia adquiriu uma conotação negativa de irrealidade, quimera ou projeto irrealizável. No século XIX aplicou-se o termo aos diversos projetos socialistas e sua pejoração se acentuou.

Na área dos estudos literários a palavra remete a um gênero literário, definido historicamente desde a *Utopia* de Morus, mas remonta à *República*, de Platão, com variadas ramificações e desdobramentos até a era moderna. Num sentido generalizado o termo utopia pode ser aplicado a qualquer obra que projete um modelo de sociedade ideal. Os Estudos Literários esforçam-se para uma definição temática e formal do gênero, estabelecendo diferenciações entre a literatura utópica e gêneros aproximados.

No exemplo da literatura francesa, Hans-Günter Funke reúne as definições do gênero em seu ensaio “Aspekte und Probleme der neueren Utopiediskussion in der französischen Literaturwissenschaft” (FUNKE, 1985, p. 192-220). Funke analisa a definição de Raymond Ruyer (1950), segundo a qual a utopia é uma forma de escrita fixa do pensamento utópico, um procedimento de criação de todo um mundo na escrita; um mundo em miniatura, mas completo. A definição de Ruyer ainda é geral em demasia, e R. Trousson (1975) procura delimitá-la. Segundo Funke, Trousson separa a utopia de outras formas de escrita semelhantes, como o tratado político, sobretudo. Para Trousson a utopia literária descreve uma comunidade organizada sob certos princípios políticos, econômicos e morais, apresentando a complexidade da existência social na forma idealizada – a utopia positiva – ou como previsão de um inferno – antiutopia. Essa forma social está situada num país real ou

imaginário, ou dá-se em outro tempo, projetado. Ainda segundo Trousson as descrições podem ser um relato de viagens imaginário ou não. Funke critica a definição de Trousson por excluir totalmente os projetos políticos de reforma global. Os tratados políticos dos séculos XVII e XVIII têm, segundo Funke, grande influência no desenvolvimento da literatura utópica e não podem ser excluídos de uma definição. Funke acrescenta ainda às características do gênero utópico a intenção crítica, a referência a um momento e a uma situação histórica, presente no texto utópico. O autor propõe a classificação da literatura utópica em subgêneros: projetos de estado clássicos, utopias de viagens fantásticas, romances de viagem ou de formação pseudo-históricos, planos de reforma utópicos, utopias futuristas, dramas utópicos. Wilhelm Vosskamp (2002) cita ainda as ecotopias e utopias feministas como tendências do gênero no século XX.

Os estudos de Funke acima resumidos servem como exemplo para assinalar a complexidade do termo utopia dentro da área dos Estudos Literários. Como já mencionado no primeiro capítulo pretendemos neste trabalho analisar as imagens do Brasil apresentadas nas obras de Stefan Zweig e Hugo Loetscher enquanto construções utópicas/distópicas, considerando os pressupostos, possibilidades e limites de uma crítica social nas obras de autores representativos para o contexto da literatura alemã no século XX. Percebendo a grande abrangência do conceito de utopia nas diferentes áreas de estudo, cabe defini-lo. Contudo, não é objetivo do presente capítulo reconstituir o histórico do conceito nas diversas áreas, e tampouco me proponho aqui a tarefa de responder filosoficamente à questão “O que é utopia?”. Pretendo, sim, delinear a questão no âmbito dos Estudos Literários, em favor da compreensão e análise das obras literárias a serem estudadas.

Os estudos em torno do conceito de utopia intensificaram-se na segunda metade do século XX. Relevantes consideramos os estudos de Northrop Frye (1970), Paul Ricoeur (1986) e, mais especificamente para os estudos literários, os estudos de Michael Winter (1978), Wilhelm Vosskamp (1982) e de Corinna Mieth (2003). As discussões atuais em torno da definição do conceito dedicam-se particularmente à questão de que a utopia constitui, por um lado, um gênero literário e, por outro, um fenômeno ou, como denominou Raymond Trousson (1998), uma mentalidade, um “espírito utópico”. Para Trousson a utopia enquanto mentalidade assume a tarefa de introduzir variações imaginativas sobre todos os tópicos sociais: governo, sociedade, poder, religião, arte, literatura etc. Sendo assim, convém abrir a

pesquisa a manifestações híbridas, sob paradigmas discursivos múltiplos, que permitam a compreensão de imagens-guia e a estruturação dos diferentes imaginários em cada época. Na compreensão do fenômeno utópico como mentalidade, a utopia literária é apenas um dos modos de expressão do imaginário social e a restrição do conceito à literatura seria reducionista. Por outro lado, a utopia, o gênero literário, reconhece que a viagem, na forma do discurso dos relatos de viagem, foi durante muito tempo a forma privilegiada de expressão do pensamento utópico. Assim, ainda segundo Raymond Trousson, se é verdade que a consciência inventa ou diversifica seus meios de expressão, não é menos verdade que existe uma categoria de textos literários funcionando segundo certas invariantes, as quais deve ser possível reunir em um gênero mais ou menos coerente. Segundo Trousson convém, portanto, apesar dessa possibilidade de delimitação – uma necessidade para a pesquisa científica – não desligar estes textos de sua ancoragem histórica, situá-los nas condições econômicas sociais e políticas do período em que surgem.

Destacamos no presente capítulo, em sua primeira parte, a utopia sob o ponto de vista da constituição de um gênero literário, partindo de textos representativos das diferentes fases e formas de apresentação de mundos utópicos. Para tal contribuem os variados estudos já realizados sobre os gêneros literários e sobre a literatura utópica. Como base de toda utopia literária revela-se a oposição entre uma realidade histórica e o mundo ficcional construído, independente da forma adotada (relato de viagem, diálogo filosófico, romance etc.), e isso desde o texto de Morus, passando pelas utopias de espaço nos séculos XVIII e XIX, até chegar às distopias no século XX.

Assim impõe-se como segundo objeto de análise o jogo entre ficção e realidade e sua realização no discurso utópico. É justamente na diferença entre os mundos apresentados, no jogo entre realidade e ficção (ou ficções), que se estabelece o potencial crítico da utopia literária. A utopia é associada por diversos pesquisadores a um espaço que permite a experiência do estranhamento, lançar um olhar de fora, contrastar o conhecido com o novo. Essa experiência é possibilitada historicamente pela viagem e, sendo assim, também elemento constante nos relatos de viagem. Há semelhanças morfológicas e temáticas entre a utopia literária e a literatura de viagem. Tendo em vista que as obras de Stefan Zweig e Hugo Loetscher são resultado de viagens dos autores para o Brasil, em ambas o confronto

do narrador viajante com as regiões e a sociedade brasileira se constituem tema central. É portanto possível, sob essa premissa, relacioná-las ao contexto da literatura de viagens. Daí a grande importância de delinear limites e intersecções de ambas as formas de escrita.

Com as distopias, que mantêm por um lado um caráter de auto-reflexão da utopia literária e por outro o de crítica à sociedade histórica, desenvolve-se um conceito mais abrangente de utopia literária baseado fundamentalmente num princípio de negação. Com as distopias do século XX o gênero utópico assume uma função crítica por excelência. Tendo em vista a análise das obras escolhidas e seu potencial crítico no contexto intercultural, procurar as possibilidades da crítica social dentro da literatura utópica torna-se essencial.

Desta forma me ocuparei no presente capítulo da função crítica que a forma de escrita utópica assume em especial no século XX. Possibilidade, negação e estranhamento tornam-se conceitos básicos para a compreensão da utopia pós-teleológica³⁶, sua relação com a arte e seu papel na sociedade atual. Ernst Bloch e Theodor Adorno serão referências para o debate, pois as discussões de ambos os teóricos bem revelam o lugar que as utopias assumiram no contexto cultural do século XX.

Utopia e utopia literária

As pesquisas até hoje realizadas, em torno do conceito de utopia, dirigem-se num primeiro momento à questão da realização dos projetos utópicos, em seguida à procura de uma resposta para a pergunta “O que é utopia?” e somente a partir do século XX, mais especificamente, à análise de uma forma de escrita, o discurso utópico. Na Europa o conceito de utopia passa a ser usado no final do século XVIII e início do XIX para designar um gênero literário. Ao tratar de textos utópicos, Michel Winter em *Compendium Utopiarum: Typologie und Bibliographie literarischer Utopien* (1978) fala de duas formas de apresentação do pensamento utópico: a ficção, na escrita literária, ou um programa de ação revolucionário, na forma de escrita não ficcional. Historicamente ambas as formas de apresentação podem ser observadas paralelamente ou consecutivamente e devem ser analisadas de maneira

³⁶ O termo utopia pós-teleológica encontra-se amplamente discutido na obra: MIETH, Corinna. *Das Utopische in Literatur und Philosophie*. Tübingen: A. Francke, 2003.

complementar. Winter propõe uma classificação dos textos utópicos a partir de características temáticas e formais como *não-ficcionais* (entre eles estariam as constituições, programas e tratados políticos etc.) e *ficcionais*, subdivididos enquanto sua forma de escrita: textos dialógicos, relatos de viagem e textos de ação (fábula).

O grupo de estudos dirigidos por Wilhelm Vosskamp na Universidade de Bielefeld nos anos 1980-1982, do qual resultou a publicação dos três volumes sob o título *Utopieforschung*, deparou-se inicialmente com o problema da ambigüidade do conceito de utopia e a necessidade de uma restrição do conceito. Para o pesquisador a diversidade de definições da utopia apontava não apenas para a complexidade do conceito, mas também para a diversidade de teorias e métodos de análise de um conceito dentro das ciências humanas. A afirmação “utopia não é idêntica à literatura, mas está ligada à história de um gênero literário” (Vosskamp, 1985, p. 5) implica um consenso: manter como objeto de análise textos que, devido à sua estrutura, função e classificação histórica, possam ser caracterizados como discurso utópico. Partindo do primado da função, como propusera Karl Mannheim (1972), Vosskamp considera necessário considerar certas estruturas como próprias à forma de escrita utópica: sempre presentes, elas possibilitam que a utopia cumpra sua função. Os esforços do grupo de estudos de Bielefeld concentraram-se no trabalho de relacionar textos considerados utópicos com estruturas conscientes, intenção e método de escrita, e analisar o significado de imagens da fantasia coletiva.

Wilhelm Vosskamp (1985) parte do texto de Thomas Morus. Analisa-o como protótipo na constituição da utopia como gênero literário e divide a literatura utópica posterior em diferentes fases, considerando característica principal a construção de imagens ficcionais e de uma imagem crítica da realidade. Sob o ponto de vista da tipologia o autor diferencia nas utopias clássicas duas formas básicas: as utopias de espaço [Raumutopien] e as utopias de tempo [Zeitutopien]. No século XX Vosskamp identifica uma dominância das distopias, como consequência de um questionamento dos modelos teleológicos, provocado, desde Rousseau, por uma nova compreensão do sujeito e sua relação com a sociedade. O processo de auto-reflexão da utopia e o desenvolvimento de uma crítica utópica atingem neste século seu ápice.

As utopias de estado *Utopia*, de Morus, *Cidade do sol*, de Tomaso Campanella, e *Nova Atlântida*, de Francis Bacon, entre outras do século XVI e XVII, constituem utopias de espaço e recaem a uma tradição que retorna à *República* de

Platão. Estas utopias são normativas e constroem um modelo ideal de estado como oposição à sociedade e situação política real que lhes servem como base. Teixeira Coelho (1984) as denomina ditaduras do paraíso. A organização harmônica dessas sociedades depende principalmente da renúncia de todo desejo individual: todo indivíduo está submetido a um desejo coletivo, é necessária a renúncia de toda posse, dos bens particulares e da organização familiar, por exemplo. O ideal de felicidade está apoiado na organização política, no geometrismo das cidades, na organização espacial, controle de crescimento, justiça absoluta, libertação da violência, inexistência de doenças e de toda desorganização, sendo estas condições sempre garantidas pelo Estado.

A obra de Louis-Sébastien Mercier *L'An 2440* (1770) é o marco inicial de uma nova fase na história das utopias literárias: a passagem da utopia de espaço para a utopia de tempo. O enredo inicia-se com o diálogo entre o narrador e um inglês sobre a realidade; depois da conversa o narrador adormece e acorda numa nova Paris no ano de 2440, uma cidade com um governo justo e boa organização social. Nas utopias de espaço os narradores relatam o que viram, ouviram ou vivenciaram; as mudanças não eram previstas num espaço real, os espaços imaginários eram geograficamente distantes ou inatingíveis. A partir do século XVIII o nível de reflexão utópica transgride o de descrição de espaços e sociedades imaginárias, o mundo melhor é previsto para o futuro, e os espaços são muitas vezes identificados, como no caso da obra de Mercier. As utopias adquirem um tom de profecia. Baseadas na infinita capacidade de aperfeiçoamento do sujeito, as utopias de tempo permitem antecipações, a narrativa passa a ser um jogo com o hipoteticamente possível. A utopia transforma-se numa forma de filosofia da história. O que o futuro oferece é a compensação da miséria social, política e moral da atualidade e passa a ser objetivo final do ser humano. Com a projeção temporal a utopia assume um papel importante nos programas dos filósofos iluministas, desenvolve-se assim um modelo de utopia teleológica que é verificável no conjunto de obras do socialismo utópico. Dissemina-se a idéia de que a sociedade pode ser organizada a partir de uma vontade histórica. A temporalização dos esboços utópicos transforma a utopia num conceito de luta [Kampfbegriff]³⁷ e a realização histórica dos modelos de sociedade previstos nas utopias é a questão que permeia todas as discussões dos séculos XVIII e XIX.

37 Historicamente o conceito de utopia adquire um caráter de luta [Kampfbegriff] na primeira metade do século XIX e remete aos programas de reforma política e social da época. O conceito encontra-se esplanado no ensaio "Der Begriff der Utopie als historische Kategorie" de Lucian Hölscher: „In den politischen Auseinandersetzungen des frühen 19. Jahrhunderts erfasste der Begriff Utopie nach 1820 in rascher Abfolge fast alle Positionen des politischen

A passagem da utopia espacial para um modelo de utopia temporal trouxe consigo também um processo de reflexão sobre a própria escrita utópica, reflexão intensificada no final do século XIX e início do século XX com a crítica utópica (distopia) e a dialética da razão, que passa a questionar qualquer pensamento utópico teleológico. Já no século XVIII a escrita utópica em algumas obras se constitui de uma narrativa sobre as possibilidades da própria narrativa utópica³⁸. A semântica da utopia e seu potencial imagístico são reconhecidos como históricos e apresentam-se por vezes como material estético e por outras como modelo utópico teleológico a ser testado quanto a sua utilidade. O processo de auto-reflexão utópica é um processo de estetização da utopia.

O final do século XIX e início do século XX, com o fracasso das variadas tentativas de pôr em prática as utopias, é marcado por um novo conceito, o da distopia. Os textos de Eugene Zamiatine, *MY* (1920-1921), de H. G. Wells, *A máquina do tempo* (1895), Aldous Huxley, *Admirável mundo novo* (1932), e George Orwells, *1984* (1949), surgem em oposição à utopia clássica. Neles a sociedade até então projetada como perfeita mostra-se corruptível, o sujeito até então compreendido a partir de sua capacidade de aperfeiçoamento passa a ser visto como indivíduo corrompido. A compreensão da relação entre sujeito e sociedade está baseada na descoberta de Rousseau: interesses individuais do ser humano não correspondem aos interesses sociais do bem estar comum. A idéia de um sujeito, de um indivíduo com necessidade e interesses diferenciados, já está presente na obra de Mercier, porém é nas distopias que ela se torna central e gera uma crítica aos sistemas igualitários.

Todas as grandes cidades são em suma iguais, Rousseau o disse com razão. Quanto mais leis os homens fazem para ser felizes, à medida que se unem num único corpo, tanto mais eles se degeneram, tanto mais multiplicam de forma aparente a soma de sua miséria. Racionalmente deveríamos prever o contrário; contudo, quanto maior o número de seres humanos, tantos mais existem interessados em opôr-se ao bem-estar geral.³⁹ (MERCIER, 1989, p. 29)

Meinungsspektrums. Unter Utopieverdacht wurden nicht nur die Programme der liberalen und sozialistischen, sondern auch die der konservativen Bewegung gestellt, deren Versuch einer Restauration altständlicher Gesellschaftstrukturen ihren Gegner als ebenso utopisch erschienen wie umgekehrt den Konservativen die Ideale der Französischen Revolution.“ [Nas discussões políticas do início do século XIX o conceito de utopia abrangeu, após 1820, sucessivamente todas as posições do pensamento político. Foram vistos como utopia não apenas os programas do movimento liberal e do socialista, mas também do movimento conservador, cujas tentativas de restaurar antigas estruturas sociais pareciam utópicas à oposição da mesma forma que aos conservadores o pareciam os ideais da Revolução Francesa.] (HÖLSCHER, in: VOSSKAMP, 1985, p. 405-407)

38 Wilhelm Vosskamp cita *Der goldene Spiegel oder die Könige von Scheschian*, de Christoph Martin Wieland (1772) como exemplo do caráter meta-literário assumido pela utopia na literatura alemã In: RICKLEFS, Ulfert (Hrsg). *Fischer Lexikon Literatur*. Frankfurt am Main: Fischer, 1996. p.1940.

39 „Alle großen Städte sind einander gleich, Rousseau hat es sehr wohl gesagt. Je mehr Gesetze die Menschen machen, um Glücklich zu sein, indem sie sich in einem Körper vereinigen, desto mehr arten sie anscheinend aus, desto mehr vermehren sie anscheinend die Summe ihres Elends. Vernünftigerweise

O pensamento de Rousseau dismantela a idéia, até então base das utopias clássicas, da possibilidade de uma convivência harmoniosa do ser humano na sociedade a partir da renúncia a todo desejo individual. Nas distopias as normas de convivência social impostas para garantir o bem estar de toda a sociedade desmantelam-se e tornam-se flexíveis. O futuro projetado é negativo, a garantia do bem comum torna-se uma visão de horror, de manipulação do ser humano. Os problemas identificados na realidade histórica não são apenas apresentados tal qual, mas estendidos ao futuro, e suas conseqüências tomam dimensões extremas, grotescas. Temáticas presentes são, por exemplo, a poluição e destruição da natureza; a até então projetada paz eterna garantida pelo Estado nas utopias clássicas é substituída pela guerra, e no caso de *1984*, de Orwell, pela guerra eterna. O controle social, autoritarismo e totalitarismo são características das sociedades projetadas nessas obras. As distopias funcionam como uma forma de alerta ou prevenção em relação às conseqüências de certas tendências negativas da sociedade real no futuro possível.

Segundo Corinna Mieth a visão utópica do domínio racional da natureza e da realização do bem coletivo é substituída pela experiência do ser humano passível de erros, aceitando-o como indivíduo com suas necessidades particulares. Em *Das utopische in Literatur und Philosophie* (2001), a pesquisadora destaca no século XX uma mudança de paradigma: a utopia, vista até então como ciência através do materialismo histórico, passa a ser compreendida como uma forma de pensamento crítico, que não precisa ser mais colocado em prática, mas que revela seu potencial na oposição à realidade histórica.

Apesar de todo negativismo, de apresentar-se como oposição às utopias clássicas, ridicularizando seus ideais de organização racional dos constituintes da sociedade, as distopias deixam-se reconhecer como uma variação retórica das utopias (JAUMANN, 1989, p. 336). Semelhanças temáticas podem ser identificadas: forma de governo, constituição, leis, trabalho, relações familiares são recorrentes em ambas. Antes de mais nada, porém, as distopias estão baseadas, assim como as utopias, na oposição de dois mundos diversos. O mundo negativo projetado, uma narrativa de dentro do mundo distópico, muitas vezes apresentado satiricamente, é apresentado em oposição a um outro mundo. Há uma inversão do modelo da utopia clássica, no qual a realidade representada era negativa e a sociedade fictícia ideal,

sollte man zwar das Gegenteil annehmen; aber je zahlreicher die Menschen sind, desto mehr sind unter ihnen daran interessiert, sich dem allgemeinen Wohl zu widersetzen.“ (MERCIER, 1989, S. 29)

como um mundo a ser alcançado. Diante do mundo projetado nas distopias a realidade histórica torna-se positiva, e elas assumem antes uma tarefa preventiva [Warnutopie]⁴⁰ ao futuro. Na obra de Eugene Zamiatine (1921), *Nós [Wir]*, o novo mundo projetado é separado da natureza selvagem por um muro verde, a ligação entre ambos os mundos está numa velha casa, cuja passagem é conhecida pela personagem I-330.

Karl Mannheim, em *Ideologia e utopia* (1972), caracteriza o texto utópico remetendo-se a sua função. Sob essa premissa o texto utópico é primeiramente uma imagem de oposição à realidade, seja esta imagem positiva ou negativa, um texto crítico por excelência. Para Mannheim os conceitos de ideologia e utopia trazem à tona a realidade, questionando-a.

A tentativa de escapar às deformações ideológicas e utópicas é, em última análise, um modo de procurar a realidade. Essas duas concepções nos fornecem base para um ceticismo sadio e podem prestar bons serviços, ajudando-nos a evitar as ciladas que ameaçam o pensamento. Em especial podem ser usadas para combater a tendência, em nossa vida intelectual, de separar o pensamento do mundo da realidade, de dissimular a realidade ou de exceder seus limites. (MANNHEIM, 1972, p. 90).

Mannheim explicita o problema da realização histórica das utopias. Segundo ele os conceitos de ideologia e utopia contêm o imperativo de que as idéias devem ser submetidas à prova e somente aceitas se congruentes com a realidade. Porém, tanto as ideologias quanto as utopias mantêm em sua base uma incongruência, um certo desvio do estado de ação e realidade dentro do qual ocorrem (RICOEUR, 1991, p. 450). Mannheim retira o conceito de utopia de sua pejoração (como projeto irrealizável) à medida que questiona a unanimidade dos conceitos de realidade e história. A compreensão de realidade desmantela-se numa multiplicidade de realidades, dependendo da perspectiva assumida, e em consequência surgem modos de pensamento divergentes e antagônicos que ordenam os mesmos fatos experimentados em diferentes sistemas. O conhecimento mais completo de uma realidade maior, portanto, só é possível à medida que as perspectivas divergentes forem sendo assimiladas. Segundo interpretação de Ricoeur o característico na utopia não é uma incapacidade de realização, mas uma aspiração à fragmentação. A utopia é fundamentalmente realizável, fragmenta uma dada ordem, e só quando começa a fragmentar a ordem é que é uma utopia. Uma utopia está, então, sempre em processo de realização.

40 O conceito "utopia preventiva" [Warnutopie] é usado por Corinna Mieth (2003) como sinônimo de utopia negativa e está relacionado às obras de Zamiatine, Huxley e Orwell. (MIETH, 2003, p. 63)

Segundo interpretação de Paul Ricoeur a morte da utopia declarada por Mannheim pode ser também a morte de uma imagem global da realidade. Uma abordagem da realidade só é viável de forma fragmentária. Sempre ligadas ao contexto histórico, a diversidade das utopias não é problema, o antagonismo entre os diferentes esboços utópicos é fundamental e gera o que Ricoeur denomina não uma tipologia, mas uma dinâmica.

Paul Ricoeur em *Ideologia e utopia* (1991) recupera conceitos desenvolvidos por Karl Mannheim em obra homônima de 1929, colocando à prova as categorias por ele desenvolvidas: utopia quiliástica, utopia humanitária liberal, utopia conservadora e utopia socialista-comunista. Em suas conclusões Ricoeur retoma alguns pontos problemáticos para a discussão da utopia ou das utopias:

Sendo o conceito de utopia uma ferramenta polêmica, pertence ao campo da retórica. A retórica tem um papel contínuo porque nem tudo pode ser científico... Tal como a ideologia opera em três níveis – distorção, legitimação e identificação – também a utopia funciona em três níveis. Primeiro, onde a ideologia é distorção, a utopia é o imaginário – o completamente irrealizável. O imaginário toca as raias da loucura. É escapismo e é exemplificado pela evasão na literatura. Segundo, onde a ideologia é legitimação, a utopia é uma alternativa ao poder presente... A um terceiro nível, tal como a melhor função da ideologia é preservar a identidade de uma pessoa ou grupo, a melhor função da utopia é a exploração do possível, daquilo a que Ruyer chama “as possibilidades laterais da realidade”. (RICOEUR, 1991, p. 502)

O elemento utópico é um componente da identidade. Para Ricoeur, faz parte da nossa identidade estar aberta a surpresas, a novos encontros. O que ele chama de identidade seria assim também uma identidade prospectiva, a imaginação é constituída por reflexos do que é, do existente, mas também prepara o que ainda não é. Dentro de um contexto histórico e sociológico, uma ideologia é para Paul Ricoeur um sistema de idéias que se torna obsoleto, pois não se adapta à realidade, ao passo que as utopias são saudáveis quando contribuem para a interiorização de mudanças. O ponto de partida do autor é a pressuposição de que a imaginação social, a imaginação cultural, opera de forma simultaneamente construtiva e destrutiva, opera como confirmação e contestação da situação presente. Neste contexto, uma compreensão da utopia precisa ir além do gênero literário e das classificações temáticas de utopias individuais e procurar uma unidade na sua função. Para tal, Ricoeur recorre à idéia principal de “nenhures”, lugar inexistente a partir do qual todo o mundo conhecido torna-se estranho. Essa posição “excêntrica” coloca o sistema cultural à distância e possibilita aos observadores uma visão de fora.

Segundo Wilhelm Vosskamp (1996), sob um ponto de vista de análise formal, se atentarmos para a estrutura imanente ao texto literário considerado utópico, poderemos encontrar procedimentos narrativos e miméticos, motivos ou temáticas que se repetem, imagens estáveis e universais do desejo e fantasias coletivas. O autor aponta duas características nucleares: o fato apresentado deve ser reconhecido como criação, uma ficção, e deve apresentar uma imagem de oposição à realidade, permitindo um olhar crítico sobre a realidade em que surge. Utopias esboçam imagens ficcionais contrárias à realidade histórica existente, elas não surgem no não espaço, antes são muitas vezes presas à ocasião e mais espontaneamente ligadas ao contexto histórico do que outros textos literários. Na estrutura das utopias esta constelação se constrói na forma de duplas ficções. A apresentação crítica, muitas vezes satírica, da própria realidade corresponde ao esboço de um mundo utópico.

Numa de suas publicações mais recentes Vosskamp (2006) afirma que, se partirmos dos gêneros literários como forma de comunicação, cunhados por um elenco institucionalizado de elementos discursivos, deparamo-nos nas utopias literárias com estruturas constantes, as quais permitem também que a utopia assuma uma função de imagem contrária à realidade histórica, um horizonte de expectativas históricas, bem como um caráter de auto-reflexão. Ainda segundo o autor, uma cristalização e institucionalização das utopias – no sentido do gênero literário – requer um relacionamento dialético e complementar entre expectativas históricas, literárias e não-literárias, e reações literárias dos autores. Papel decisivo nesse processo mantém o momento de seleção de componentes convencionais e a nova forma de combinação destes, na ficção, pois assim transgridem-se os limites da realidade e objetiva-se um efeito. Segundo Trousson (1998) também a utopia, como todo gênero literário, supõe um certo *Kunstwollen*, um certo esforço estético para produzir no seu leitor um efeito indispensável à sua proposta. Convém, portanto, para a análise da utopia sob o primado de sua função crítica, integrar a utopia literária a um certo contexto histórico-cultural e, enquanto fato literário e parte de um projeto estético do autor, analisar os aspectos componentes do texto narrativo, em especial no século XX, onde vários pesquisadores⁴¹ apontam para uma aproximação da utopia literária à forma do romance.

41 A afirmação de Trousson (TROUSSON, 1998, p. 28) é confirmada por outros estudos aproximativos da forma de escrita utópica e do romance. Tratam-se aqui das pesquisas de Hiltrud Gnüg, *Utopie und utopischer Roman*, e do ensaio "Roman und Utopie", de Jörg Jochen Berns (BERNS, 1985, p. 210-228).

É de consenso para esses pesquisadores que ao falar de utopia literária trata-se de um gênero muito próximo à própria realidade histórica, portanto mutável e variável, sintonizado com o sistema da literatura, a conjuntura social e os valores culturais da realidade de produção e recepção.⁴² Problemas são apontados na procura de uma unidade, um cerne (RICOEUR, 1991, p. 447) para a utopia. Na procura de uma unidade para o conceito de literatura utópica, as definições mostram-se ora de caráter puramente temático, apresentando generalizações excessivas, ora requerem um estudo de critérios estruturais, diegéticos, inscrevendo-se nos estudos de vertente formalista. É a partir da teoria de Karl Mannheim, que estrutura o conceito de utopia sobre a base de sua função na realidade histórica (não de realização, mas de fragmentação), que o conceito adquire no século XX uma nova dimensão. Suas considerações, aliadas a correntes posteriores dos Estudos Literários como a estética da recepção, análise do discurso e teorias da narrativa, possibilitam aos pesquisadores o desenvolvimento de uma compreensão mais ampla do gênero literário.

De outra parte, investigar os contornos delineados pela utopia literária pode contribuir para a compreensão do papel que a literatura assume na sociedade atual. Acreditamos que através da escrita utópica a literatura participa do discurso social fortalecendo-se como meio para a reflexão social. As utopias literárias surgem em todas as sociedades, sob condições históricas, diversas e mantêm como base a oposição entre a realidade compreendida e a ficção. Exatamente nas oposições surgidas entre a sociedade projetada e a compreensão da sociedade real está o potencial crítico da utopia literária.

A invenção da sociedade - utopia e ficção

Enquanto discurso, como apontam os diversos estudos acima citados, a utopia está baseada fundamentalmente num jogo entre ficção e realidade. “Ativar um processo de comparação crítica é o modo específico de comunicação das utopias literárias: a projeção de espaços de oposição ou de tempos futuros faz referência, explícita ou implícita, à situação social em que surgem”⁴³ (VOSSKAMP, 2006, p.

42 Conceito de gênero como apresentado numa leitura de Bakhtin e Medvedev no ensaio A questão dos gêneros, de Luiz Costa Lima. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Vol. I. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p. 253-289.

43 “Diesen Prozess des kritischen Vergleichens in Gang zu bringen, ist der spezifische Kommunikationsmodus literarischer Utopien. Utopien sind deshalb unmittelbar als andere literarische Texte auf historische Kontexte bezogen. „ (Vosskamp, 2006, S. 216)

216). Northrop Frye procura uma definição da utopia literária em sua obra *The subborn structure*, publicada na década de 1970, e propõe: “The utopia is a speculative myth; it is designed to contain or provide a vision for one’s social ideas, not to be a theory connecting social facts together.” (FRYE, s/d. p. 109).

Para Frye a utopia está baseada na realidade histórica, prioriza, porém, a ficção. O procedimento de construção do texto utópico apresenta duas qualidades típicas e invariáveis para o gênero: em primeiro lugar a descrição do comportamento social enquanto ritual e em segundo a racionalização desses rituais. A racionalização não está na forma de governo apresentada nem na caracterização daquele que governa, ela é resultado do uso de certas convenções literárias. Ainda segundo Frye, há uma equivalência entre os rituais apresentados conscientemente no texto literário e rituais presentes inconscientemente na sociedade real do autor. O contraste entre ambas contém em si a sátira, baseada justamente na inconsciência da conduta social observada historicamente. O que está em questão na utopia literária não é a figuração direta da realidade social imediata, mas a enunciação de seus mecanismos de poder, a partir do jogo discursivo entre figura e elementos da dinâmica textual própria à ficção narrativa.

Para melhor compreender a utopia, Frye pergunta-se qual a relação entre o modelo utópico e a realidade histórica. O pesquisador fala numa forma de contrato entre a realidade histórica e o projeto utópico: o projeto utópico é uma construção hipotética que inclui no processo de sua própria construção a crítica à sociedade real em que surge.

O melhor exemplo para o jogo entre ficção e realidade está na obra de Thomas Morus, *Utopia* (1516), analisada por Wilhelm Vosskamp (1985) como protótipo do gênero literário. Nela a oposição ficção-realidade já pode ser observada na constelação de personagens. Duas são reais: o próprio Thomas Morus, na figura do escritor narrador, e Pedro Giles, amigo de Morus; e uma, fictícia: o viajante Rafael Hitlodeu.

Mas também na estrutura do texto a oposição é visível. A obra é dividida em três partes: a primeira, ‘Epístola’, em que o escritor se dirige a Giles, explicando o livro, a linguagem, o conteúdo, pedindo desculpas pela leviandade de sua memória, por ter esquecido detalhes como a localização exata da ilha Utopia. Esta primeira parte pode ser lida como uma apresentação da obra ao leitor. O tom satírico é aqui construído através do jogo entre realidade e ficção. Há na primeira parte uma

declaração de veracidade dos fatos narrados por Hitlodeus e recontados na obra por Morus: “Por todas estas razões, caro Pedro, do coração vos peço que faleis com Hitlodeu, pessoalmente, se vos for possível, ou que então lhe escrevais, para que no meu livro nada se encontre de falso, nem me escape parcela da verdade.” (MORUS, 1975, p. 14).

A veracidade, porém, é negada, justamente pelo fato da personagem principal, o viajante, que viu e viveu a utopia, ser a única personagem fictícia. Na construção da personagem Rafael Hitlodeu, Corinna Mieth (2003) destaca também o significado do próprio nome “Hytlodeus”: o que experimentou o absurdo (“Hythlos”: do grego “absurdo”; e “daios”: “experimental”). A obra de Morus, escrita em latim e traduzida para o inglês apenas 16 anos após a morte do autor, previa, segundo Mieth, um público capaz de compreender e divertir-se com as interpretações de jogos com palavras como “utopia” ou nomes como o de Hitlodeu.

A segunda parte da obra *Utopia* é constituída de partes narradas por Morus: seu encontro com Pedro Giles, como este o apresentou ao viajante Hitlodeu e o diálogo entre as três personagens. Com astúcia o autor faz uso de fatos reais, como as viagens de Américo Vespúcio, das quais Hitlodeu teria participado. Na quarta viagem, com outros 23 homens, ele não retorna com Vespúcio, parte para aventuras e assim conhece a ilha Utopia. A temática da viagem está presente, porém é declarado também o desejo de não relatar “nesta obra aventuras de viagem, mas sim as maneiras, costumes, leis e instituições do povo de Utopia” (MORUS, 1975, p. 22-23). Após o relato do encontro, Hitlodeu passa a contar suas viagens terminando esta parte com uma longa análise crítica da realidade da Inglaterra em forma de diálogo entre as três personagens. A inclusão nesta parte de um diálogo entre Hitlodeu e o cardeal John Morton, personagem histórica, sobre a justiça na Inglaterra, estabelece uma relação direta entre o relato desta parte da obra e a realidade histórica daquele momento na Inglaterra. O diálogo funciona como elo entre as diferentes partes da obra de Morus e prepara o leitor para a descrição da ilha Utopia, ao mesmo tempo em que critica a sociedade inglesa.

A descrição minuciosa da geografia, rios, cidades, dos homens e seus costumes, das leis da ilha Utopia constitui a terceira e última parte da obra de Morus. Inteiramente narrada por Hitlodeu apresenta um modelo de sociedade ideal. Significado central adquire também a afirmação de Thomas Morus, autor-personagem, de que o Estado ideal depende da perfeição do sujeito.

Deveis, antes, hábil e cautelosamente, tentar dizer a verdade no momento apropriado e de maneira indirecta, para conseguirdes, pelo menos, diminuir a intensidade do mal, já que os vossos esforços não alcançaram instaurar o bem. Pois, não é possível que tudo seja bom e perfeito até que os próprios homens consigam atingir a perfeição, coisa que, na minha opinião, não acontecerá nos anos mais próximos de nós. (MORUS, 1975, p. 54)

Segundo interpretação de Corinna Mieth, a afirmação de Morus é um desafio a Rafael Hitlodeu e não corresponde às mudanças por ele propostas. Morus parte da idéia de um aperfeiçoamento do Estado a partir de pequenas mudanças, uma política de pequenos passos. Hitlodeu, por sua vez, propõe mudanças radicais como o fim da propriedade privada e da moeda e seu valor para a sociedade. Morus, em sua fundamentação, parte do indivíduo e de como este se apresenta na sociedade real, enquanto Hitlodeu parte da questão da inversão de valores na sociedade e procura eliminá-la através de uma construção racional como a cidade de Amaurota: a geometria racional dos espaços corresponde a uma organização da vida comunitária e está possibilitada por leis rigorosas de convivência e afetos, que eliminam todo desejo individual do sujeito. Ainda segundo Mieth, ao delegar a Rafael a função de construir a sociedade ideal a partir de sua posição fundamentalista, ele constrói para si, autor-personagem, um espaço de discussão política. A presença das duas personagens, uma histórica e outra ficcional, faz com que o jogo entre ficção e realidade permeie toda a descrição da terceira parte da obra.

Para Michel Winter (1978) as utopias de espaço são construídas sobre a estrutura opositiva “apresentação da realidade *versus* apresentação de um ideal”. Dessa estrutura resultam por um lado a dimensão crítica e, por outro, a antecipação. Winter elabora um modelo estrutural para o romance utópico:

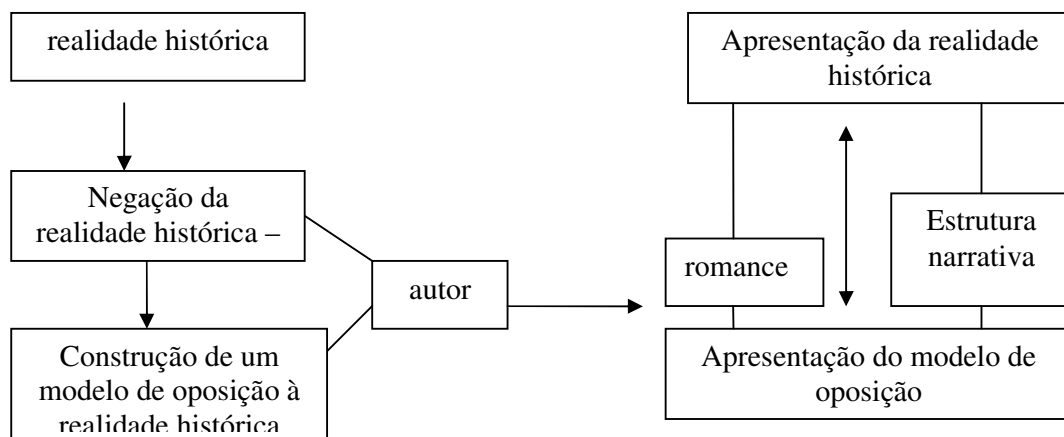


Fig. 1 – Modelo estrutural para o romance utópico

No processo de mimetização, a estrutura narrativa, colocada no modelo ao lado do romance, assume a função de mediar a relação entre realidade representada e possibilidade apresentada. Realidade e possibilidade apresentadas imageticamente permitem a comparação. Como vemos no esquema acima, a estrutura ficcional assume posição central no processo de construção e compreensão do texto utópico.

Segundo Wilhelm Vosskamp a utopia é desde o século XVIII reconhecida como um texto de ficção, como pode ser constatado num artigo apresentado no *Universal Lexikon* de Johann Heinrich Zedler (1742).

Cocanha [Schlaraffenland], lat. Utopia, a qual pode denominar-se em alemão lugar nenhum, não é um país real, mas um país poetizado e moral. Criou-se-o com três intenções. Alguns lhe atribuem a compreensão de um governo ideal, o qual devido à corrupção natural ao ser humano não existe no mundo real e nem pode existir; e o fazem com este fim, para que em uma imagem mais nítida e impunemente possam mostrar as atrocidades e imperfeições às quais nossas monarquias, aristocracias e democracias estão submissas. (ZEDLER, *apud* VOSSKAMP, 2006, p. 216)⁴⁴

A definição do conceito, conforme a interpretação de Vosskamp, destaca ao lado do caráter ficcional, uma função moral alcançada através das oposições apresentadas. Wilhelm Vosskamp apresenta, sob o ponto de vista da utopia como texto de ficção, três características centrais observadas nas estratégias discursivas, em seu potencial semântico e no desenvolvimento histórico do gênero, em função de mudanças socioculturais.

Em primeiro lugar a utopia é um momento de negação, no sentido do estabelecimento de uma diferença crítica do projeto utópico em relação à realidade social, sendo este o princípio poético base de toda utopia literária. Nas utopias clássicas, essa negação pode ser percebida justamente quando se contrapõem os fatos históricos e o mundo ficcional apresentado na utopia. O mundo ficcional caracteriza-se como uma negação crítica, mas construtiva em face da proposição de uma organização racional para a sociedade.

Em segundo lugar o pesquisador destaca a construção literária de antecipações do futuro, observada especialmente nas utopias de tempo. Segundo Vosskamp, a mudança na compreensão do sujeito durante o século XVII traz uma

44 Schlaraffenland, lat. Utopia, welches im Deutschen Nirgendwo heißen könnte, ist kein wirkliches, sondern erdichtetes und moralisches Land. Man hat es aus dreyerley Absichten erdacht. Einige stellen darunter eine ganz vollkommene Regierung vor, dergleichen wegen der natürlichen Verderbniß der Menschen in der Welt nicht ist, auch nicht seyn kan; und thun olches zu dem Ende, damit sie in einem Bilde desto deutlicher und bisweilen auch ungestraffter, alle diejenigen Thorheiten und Unvollkommenheiten zeigen können, denen unsere Monarchien, Aristocratieen und Democratien unterworfen sind. (ZEDLER, *apud* VOSSKAMP, 2006, p. 216)

mudança. Aqui, o ideal da perfeição [perfectio], um estado de felicidade garantido pelo Estado, é substituído pela capacidade de aperfeiçoamento [perfectibilité]: um sujeito emancipado garante a partir de sua própria vontade a felicidade num eterno processo de aperfeiçoamento. Nas utopias este processo representa a mudança das utopias de espaço para as utopias de tempo: a sociedade ideal é projetada num futuro próximo e objetiva uma realização histórica.

Com isso (o ideal de aperfeiçoamento), o caráter de resposta das utopias à história modifica-se fundamentalmente. Se as utopias espaciais da Renascença pretendiam excomungar a história, disciplinar extritamente o indivíduo, as utopias de tempo oferecem projetos, nos quais o sujeito pode desenvolver-se e aperfeiçoar-se em relação ao futuro à medida que lhe são oferecidos objetivos, dos quais ele deve se aproximar lentamente.⁴⁵ (VOSSKAMP, 2006, p. 221)

A pergunta central em torno da melhor e mais justa forma de organização social, presente nas utopias desde Platão até Morus e Campanella, é substituída nas utopias de tempo pela questão da realização histórica do ideal de felicidade. No romance de Louis-Sébastien Mercier, editado em 1771, o narrador, ao qual não é atribuído um nome, adormece profundamente após um diálogo com um velho amigo inglês sobre a realidade nas grandes cidades. Em seus sonhos ele vive em Paris no ano de 2440. Em *L'An deux mille quatre cent quarante*, ao contrário da obra de Thomas Morus, o espaço não é ficcional, e sim identificado, a cidade de Paris. O jogo entre ficção e realidade é realizado através da projeção temporal e para tal o autor faz uso do recurso do sonho: um narrador, que após vivenciar em seu sonho uma cidade ideal acorda para relatá-la. Com relação a essa obra, Raymond Trousson fala de uma “mudança copernicana” na história da utopia. Para Hiltrud Gnüg, que retoma o argumento em seu estudo *Utopia e romance utópico [Utopie und utopischer Roman]* (1999), o romance afasta-se do modelo de Thomas Morus e não opõe diretamente o mundo histórico ao ficcional. Na obra de Thomas Morus o mundo ficcional projetado apresenta uma sociedade perfeita num estado pronto, enquanto o modelo de Mercier baseia-se num processo de desenvolvimento histórico ainda não terminado, mesmo no ano de 2440. No futuro a cidade aparece como uma realidade num processo contínuo de reforma. O romance de Mercier, um modelo de romance do futuro, ao lado da obra de Francis Bacon, *New Atlantis* (1627), é a base para o desenvolvimento da science-fiction.

45 Der Antwortcharakter von Utopien auf Geschichte ändert sich damit grundlegend. Hatten Ordnungsutopien der Renaissance Geschichte zu bannen, Individuen strikt zu disziplinieren gesucht, bieten die Zeitutopien Entwürfe an, in denen sich das einzelne Subjekt im Blick auf Zukunft entwickeln und vervollkommen kann, indem ihm Ziele vorgegeben sind, denen es sich schrittweise annähern soll. (Vosskamp, 2006, S. 221)

É importante observar que, nas obras de Stefan Zweig e Hugo Loetscher destacadas para a análise na presente tese, tempo e espaço se sobreponham de forma peculiar. Há uma relação entre os espaços sobre os quais a sociedade é projetada e o desenvolvimento da sociedade projetada no futuro hipotético. Na obra *Brasil, país do futuro* o espaço idealizado, a natureza bela e generosa permite a antecipação de um futuro ideal, enquanto em *Mundo dos milagres* o espaço feio, seco e improdutivo permite a antecipação de um futuro miserável.

O último aspecto destacado por Vosskamp como tendência da literatura utópica no século XX é a dicotomia do “subjuntivo e indicativo”, no sentido da possibilidade. Para tal Vosskamp recupera o pensamento desenvolvido por Robert Musil em *O homem sem qualidades [Der Mann ohne Eigenschaften]*: “se existe um sentido de realidade é necessário que também exista um sentido de possibilidade.” (MUSIL, 2006, p. 246). Para Musil, utopia significa experimento no qual possíveis mudanças de um elemento, bem como suas conseqüências, podem ser observadas dentro do mesmo contexto de realidade que se vivencia no mundo referencial.

A utopia realiza-se na coincidência do ato de debruçar-se sobre a sociedade real e inventar uma nova sociedade pela escrita, delatar um paradoxo e construir imagens que reflitam a relação do indivíduo com o seu meio. Os teóricos do século XX concordam: por trás de toda utopia, e da distopia, está oculta a questão da capacidade do ser humano de intervir na história.

Espaço e utopia – relações entre utopia e literatura de viagens

Desde a obra de Thomas Morus a utopia guarda em sua estrutura e núcleo temático semelhanças com o relato de viagem. *Utopia* corresponde aos anseios de sua época; em outras palavras, é impossível ler a *Utopia* sem fazer relação com a era das grandes descobertas de além-mar. A personagem Hitlodeu é apresentada a Morus como um viajante culto e sábio, havia acompanhado viagens de Américo Vespúcio. A viagem é o ponto de partida para o relato sobre a ilha descoberta. A forma – um narrador-viajante que ao retornar narra suas descobertas – é tão próxima à do relato de viagens que o próprio autor-narrador chama a atenção do leitor no “Livro primeiro” para o fato da obra não constituir uma relato de viagens. Segundo Morus a diferença está no conteúdo narrado.

Levaria muito tempo a contar tudo o que Rafael viu nos muitos países que visitou e não é esse o propósito desta obra. Tratarei disso noutro livro, particularmente dos pormenores cujo conhecimento nos poderá ser útil, em especial os decretos e leis cuja justiça e inteligência Rafael teve ocasião de observar, leis que governam em boa ordem e civismo os povos que a elas obedecem. (MORUS, 1975, p. 22)

Numa apreensão da proximidade do relato de viagem e da utopia em função de sua forma, Ralph Rainer Wuthenow (1985, p. 323), no ensaio “Ilha da felicidade. Viagem e utopia na literatura do século XVIII” [“Inselglück. Reise und Utopie in der Literatur des XVIII. Jahrhunderts”], ressalta a semelhança da forma da escrita utópica com o modelo do relato de viagem. Para o autor o relato de viagens “real” transforma-se num modelo para os relatos imaginários, orientamo-nos *na* realidade para ultrapassar os limites da própria realidade. Não necessariamente a utopia literária se apóia na forma do relato de viagem, mas ela se aproxima, desde a obra de Thomas Morus, do material contido neste, assim como as expectativas do sujeito viajante já estão moldadas pela utopia.

O modelo do relato dialógico-narrativo de Morus é adotado nas utopias que seguem ao longo do século XVI, como *A cidade do sol*, de Campanella, e *Nova Atlântida*, de Francis Bacon. Nesta última, descreve-se minuciosamente a viagem a Nova Atlântida, cuja localização exata não pode ser definida; comentam-se inclusive detalhes técnicos, como as direções tomadas, as condições dos ventos. A viagem está presente nas utopias tradicionais como um elo entre o mundo real e o mundo ficcional. O deslocamento da Europa para as ilhas, cidades, países longínquos é a passagem de um mundo para o outro.

Tanto para Wilhelm Vosskamp (1996) quanto para Ralph Rainer Wuthenow (1985) é na obra de Daniel Defoe, *Robinson Crusoé* (1719), que a forma de escrita utópica e o relato de viagem mais se aproximam. O romance consta entre os livros mais lidos no século XVIII e narra as aventuras do náufrago Robinson numa ilha desconhecida e selvagem. Os elementos narrativos da forma do relato de viagem encontram-se presentes na perspectiva de um eu-narrador bastante subjetivo. O caráter utópico, na tradição da *Utopia* de Morus, é assumido pela narrativa quando Robinson precisa, sem qualquer organização prévia da vida humana, organizar na ilha uma nova vida para garantir sua sobrevivência. O naufrágio e os perigos do mar podem ser lidos como metáforas para o caos e a imprevisibilidade, cuja organização e estruturação dependem apenas da auto-afirmação do sujeito. O romance inclui discussões sobre os conflitos entre cultura e natureza, indivíduo e sociedade e

questões morais. O sujeito passa a ocupar o centro, torna-se criador de um estado ideal de sobrevivência, harmonia e prosperidade. O modelo de Defoe não apresenta um modelo de estado e em vão procura-se no romance a projeção do paraíso. Ao contrário, sua obra está baseada no realismo, fidelidade a detalhes e na experiência. Os elementos utópicos estariam presentes, segundo Wilhelm Vosskamp, em elementos externos como a topografia da ilha e o isolamento. Para Vosskamp o modelo de Defoe funciona como um protótipo e será seguido aproximando a literatura de viagem sempre mais da forma de escrita utópica. Esta aproximação é ainda maior a partir do século XVIII com o modelo da utopia de tempo, cujo fim é a realização dos modelos de organização social aí desenvolvidos.

Se por um lado os teóricos destacam que a viagem, enquanto núcleo temático e em sua forma de escrita, está contida na utopia, por outro, a utopia também está contida na viagem. No princípio longas viagens eram empreendidas por aventureiros, marujos, soldados, mercadores, pesquisadores ou missionários, e em seus relatos são características marcantes o descritivismo, espírito observador e missionário, bem como a defesa de uma ideologia. Segundo Wuthenow (1985), é com viagens de filósofos e humanistas como G. Forster e Alexander von Humboldt que os relatos alcançam a universalidade e a partir de então podem ser melhor classificados em relatos subjetivos, críticos, de especialidade geográfica ou científica. Porém, mesmo antes da descoberta da América e das cartas e diários de Colombo – ou Pero Vaz de Caminha, no caso do Brasil, seguido de Pero Magalhães Gândavo, Fernão Cardim, Jean de Léry, Hans Staden – e tantos outros exploradores contarem suas viagens em longas narrativas ou tratados, alguns mais, outros menos, conformes à realidade elementos imaginários já povoavam relatos de aventura. É o caso conhecidíssimo de Marco Polo e seu *Livro das Maravilhas*, a saga do jovem veneziano, comerciante e aventureiro, que no fim do século XIII é um dos raros europeus a visitar lugares e culturas diferentes na Ásia, entre os quais a Corte de Kublai Khan, neto de Gêngis Khan, na China. Os relatos de Marco Polo, nascido possivelmente em 1254 e morto em 1324, foram ditados de memória na prisão para o seu colega de cela Rustichello.

O sonho e o desejo são inerentes à viagem na Era das grandes navegações. Sérgio Buarque de Hollanda em *Visão do paraíso* mostra o deslocamento do Paraíso Terrestre para o universo Atlântico, vindo da Ásia e da África para o Novo Mundo, associado a tradições célticas bastante antigas. Primeiro, no século X, este

paraíso situava-se no meio do Oceano, depois foi-se deslocando para o norte ou para o oeste, acompanhando os novos conhecimentos geográficos. Assim também o Brasil constitui no imaginário europeu do séc. XVI um espaço de projeção do Paraíso Terrestre, corporificando o exótico, a esperança de riqueza, a Idade do ouro. Um estudo específico sobre o Brasil neste período nos oferece a tese de doutorado de Zinka Ziebell-Wendt, “Relatos quinhentistas sobre o Brasil. Humanistas pastores e missionários” (1993), defendida na Universidade de Berlim.

A proximidade da temática da viagem e da utopia é destacada pelo filósofo Ernst Bloch no capítulo “O encanto da viagem, Antiguidade, felicidade do romance de terror” no primeiro volume de *Princípio Esperança* (2006), e no capítulo “Eldorado e Éden, as utopias geográficas”, no segundo volume. Há para Bloch duas formas distintas de viagem, aquela empreendida por necessidade, com um objetivo claro, como no caso das viagens das grandes descobertas, e outra realizada por livre vontade do sujeito viajante. A viagem por necessidade é guiada pela esperança, pelo desejo humano de fuga de um lugar ou situação ruim para um lugar melhor. O objetivo parece a princípio materialista, encontrar um novo espaço, já existente, mas desconhecido, onde há ouro, prata, abundância em alimento e tantas outras riquezas almejadas. Este objetivo concreto está, segundo Bloch, sempre ligado ao elemento fantástico da distância a ser vencida.

É admirável quantas vezes as pulsões por despojos e por milagres imbricaram ou se alinharam nessa caminhada. À distância a Terra se torna indiana, por trás do costumeiro emerge de forma fantástica. A vela liberta do continente, de modo que o alto-mar se torna navegável. Não apenas cumpre inventar, mas também descobrir, um sonho extremamente substancial agora remete para esse fim. (BLOCH, 2006, Vol. 2, p. 299-300)

A ilha da felicidade nas utopias clássicas é um elemento fixo existente num horizonte longínquo que pode, porém, ser descoberto a qualquer momento, desde que os obstáculos sejam vencidos. A viagem como necessidade leva consigo o sonho de realização e assim também a possibilidade concreta de mudança.

A viagem voluntária também é movida por um desejo de mudança. Para Bloch a monotonia da rotina diária é uma morte lenta que pode ser interrompida pelo desejo do novo, desejo este aguçado pela possibilidade da viagem. A viagem é o contato com o exótico, o estranho; dentro de uma vida privada burguesa no século XIX ela pode significar uma mudança desejada. O mais exótico no mundo visitado, ainda desconhecido, é o próprio viajante. Este porém não quer reconhecer a rotina diária do novo espaço e muito menos ver a miséria daqueles que nela vivem. O

viajante vê no desconhecido e exótico, com um subjetivismo incurável, a imagem pessoal desejada e trazida consigo. O desejo de mudança mostra-se ainda mais forte durante a viagem, e tal coisa Bloch denomina o “paradoxo do sonambulismo”. O viajante movimenta-se com rapidez no espaço e dentro de uma cronologia própria da sua viagem, o que pode ocasionar uma inversão na percepção de tempo e espaço. O tempo da viagem é preenchido como em outra situação apenas o espaço o é, e vice-versa. Ocorre o que Bloch denomina uma espacialização subjetiva do tempo e uma temporalização subjetiva do espaço. Com o estranhamento, elementos antes menos importantes são supervalorizados pelo sujeito viajante: são os efeitos do estranhamento sobre a própria esperança. Nesse processo o próximo passo é a inversão, em que a imagem desejada passa a pairar sobre o local de origem, havendo um estranhamento no retorno, da mesma forma que no início da viagem. O subjetivismo que envolve a percepção de espaço e tempo dentro da situação de viagem revela a perseguição de uma imagem idealizada pelo sujeito, do belo diferente. É nesse sentido, segundo Bloch, que a imagem criada na viagem se aproxima da arte.

Mas a viagem persegue, ao menos nesse ponto remoto, a imagem do desejo por uma bela existência diferente, e uma imagem que, na terra estrangeira com seus milagres recentemente vislumbrados, ainda assim freqüentemente se veste corporalmente. Essa é a razão por que também post festum a imagem da viagem poderá permanecer estreitamente ligada à arte, sim, além disso, a uma outra transformação, a saber, a que se concentra para uma última viagem. (BLOCH, 2006, Vol. 1, p. 364)

Ernst Bloch chama a atenção para a diferença de interesses dos viajantes do século XVI e do viajante no século XX. Desde o século XVIII não há mais espaços a serem descobertos, o conforto e a rapidez da viagem permitem cada vez mais à classe média viajar. A possibilidade de levar cada vez mais seu mundo consigo impede o estranhamento e deforma o mundo estranho. No já mencionado capítulo “O encanto da viagem, Antiguidade, felicidade do romance de terror”, Bloch não poupa críticas à comercialização da viagem no século XX: “Desde o momento em que a viagem tornou-se confortável, ela não tem levado mais tão longe. Ela carrega consigo mais do habitual caseiro e penetra no costume do lugar ainda menos que antes.” (BLOCH, 2006, Vol. 1, p. 364). A perda do gosto pelo exótico é para Bloch uma consequência natural do desenvolvimento e da comercialização da viagem. O elemento imaginário tem lugar no estranhamento, na experiência do contraste do mundo conhecido e do novo.

A partir da primeira metade do século XX, com o interesse de pesquisa sobre a questão da identidade nacional ou a reação contra o processo agudo de colonialização no Brasil, os críticos voltaram seu olhar para a literatura de viagens sobre o Brasil. Vista até então como uma literatura puramente informativa, durante séculos exigiu-se dela tão-somente referencialidade histórica. A viagem, porém, pode dar azo a relatos puramente descritivos mais ou menos objetivos, da mesma forma que pode ser pretexto para reflexões sobre vários aspectos sociais e culturais numa escrita ensaística ou ainda com características artísticas.

Segundo Sérgio Buarque de Holanda em *Visão do Paraíso*, já os primeiros relatos de viagem do século XVI sobre o Brasil ultrapassavam em certa medida os limites da referencialidade. Obras que, ao primeiro relance, podem passar por descrições de características naturais e culturais dos países visitados, observadas por seus escritores viajantes, revelam em análises mais aprofundadas uma visão de fora intrinsecamente ligada a experiências, medos e desejos do desconhecido, mitos ou nostalgias ancestrais de seus narradores viajantes. Percebemos nas últimas décadas um crescente interesse da crítica literária pela literatura de viagem. A inclusão dessa literatura em análises na linha da imagologia, na literatura comparada, em reflexões sobre identidade nacional e em debates poetológicos têm rendido excelentes resultados.

Na Teoria Literária alemã a literatura de viagens vem sendo objeto de pesquisa constante. Na visão de Ottmar Ette em *Literatur in Bewegung* (2001) a literatura de viagem assume papel importante nos estudos literários contemporâneos sob perspectiva espacial e temporal. Segundo o autor, à medida que o europeu ampliou seu espaço de movimentação após o descobrimento do novo continente, minimizou também, através da crescente rapidez de movimentação, seu espaço. A questão espacial adquiriu assim, no mundo contemporâneo, uma nova dinâmica ainda incomensurável, que está além dos limites territoriais e se realiza antes no que se pode denominar “espaço da experiência”. Na literatura é necessário que se considere não apenas o espaço descrito, mas também o espaço da escrita e da leitura.

Numa análise da história moderna e pós-moderna o autor observa que as mudanças no espaço político, cultural, econômico, social e literário acontecem com mais frequência e rapidez desde a metade do século XVIII, mudanças que apesar de presentes na literatura mereceram pouca atenção dos críticos. Novos modelos de

movimento e espaço pedem também novas formas de pensamento e possibilidades de análise. Numa época em que expressões como multi-, inter- e transculturalidade se fazem presentes em todos os âmbitos da sociedade, falar ainda em cultura com localização e moradia fixa é, segundo Ette, falar do passado. Neste sentido o autor direciona para a literatura a pergunta em torno do desdobramento das concepções de espaço – muitas vezes em diálogo com outras mídias e em especial com as artes visuais – relevantes desde 1500 e que se destacam no duplo sentido da espacialidade e da estética moderna. No sentido da espacialidade, Ette destaca a compreensão do espaço como uma dinâmica entre espaços territoriais e não territoriais, o espaço da experiência, espaço da escrita e da leitura, e no sentido da estética a realização destes na literatura. Prevendo para o próximo século uma literatura em movimento, a superar limites e fronteiras, ou, para usar a expressão do autor, literaturas sem moradia fixa [Literaturen ohne festen Wohnsitz], Ette destaca a importância dos relatos de viagem dizendo que deles partirá um olhar para os novos espaços, dimensões e modelos de movimento que influenciarão a literatura do século XXI (ETTE, 2001, p. 10).

A literatura de viagem é, segundo Ottmar Ette, um gênero do espaço, ou melhor, da constante mudança de espaço e da definição de novos espaços. Ela permite uma mudança de perspectiva, é um modelo de experiência encenado e como tal apresenta ao seu leitor modelos de compreensão. Um modelo que permite, por parte do leitor, a apropriação de formas de compreensão do elemento estranho à cultura conhecida, e não somente desta; e esse modelo, ainda segundo Ette, é de fundamental importância para a compreensão da forma de comunicação específica da literatura como um todo.

Ao fundamentar, com Ottmar Ette, a reflexão sobre a forma do relato de viagem na questão da constante mudança de espaço, como modelo de experiência encenado que se desdobra dentro do texto na dimensão espacial-temporal, identifica-se o elemento central na relação entre a literatura utópica e a literatura de viagem. O texto utópico, como já propõe o próprio termo “utopia” (topos = espaço), também remete em sua base estrutural à reflexão sobre o espaço como elemento formal. A comparação crítica de dois modelos de sociedade, seja enquanto projeção de um ideal positivo, seja enquanto projeção negativa de horror, prevê a existência de espaços distintos onde os modelos tomam forma. As oposições fundamentais paraíso x inferno, felicidade x infelicidade, liberdade x autoritarismo e vigilância,

natureza x técnica, harmonia x caos, todas correspondem a espaços apresentados na narrativa.

No texto utópico os espaços de oposição são separados por barreiras praticamente intransponíveis. Na obra de Morus a ilha é distante, o caminho é desconhecido e as cidades são separadas por muralhas. Ultrapassar os limites entre os mundos exige coragem e sabedoria. Os narradores-viajantes, no caso das utopias clássicas, são heróis conscientes da existência de ambos os mundos. Apenas a mudança de um espaço para o outro permite ao narrador uma visão do conjunto, um olhar privilegiado sobre a sociedade. Também nas distopias os mundos de oposição apresentam-se separados por barreiras difíceis de serem vencidas. As personagens que ao longo da narrativa ultrapassam as barreiras, ou confirmam a situação ideal da sociedade, permanecendo fiéis ao sistema em que vivem, ou adquirem uma consciência perigosa ao sistema. Essa consciência é então banida por intervenções punitivas, como uma cirurgia, no caso do protagonista D-503, do romance *Nós [Wir]* (1991), de Eugene Zamyatin.

No contexto intercultural, contexto no qual podemos incluir as obras de Stefan Zweig e Hugo Loetscher, Ottmar Ette aponta para a necessidade de novos modelos de análise espacial e temporal na narrativa moderna.

Para elaborar um novo modelo de análise o autor parte das dimensões do relato de viagem estabelecidas por Claude Lévi-Strauss em seu livro *Tristes Trópicos*. Segundo Ette as duas primeiras dimensões do espaço dizem respeito à geografia dos espaços visitados: descrições geográficas, ilustrações e mapas. Já nestas descrições muitas vezes o visto confunde-se com o ouvido ou lido para que se completem as imagens do desconhecido; é o que acontece, por exemplo, nos diários de viagem de Alexander von Humboldt.

Na terceira dimensão é desenvolvida uma teoria da paisagem em especial observada no relato de viagem do século XVIII: o viajante encontra-se numa posição privilegiada, como de sobre uma montanha, seu olhar vem do alto e mantém uma visão do conjunto. Esta visão ainda é descrita durante a viagem, desenhada e posteriormente complementada com informações já existentes.

A quarta dimensão, seguindo a proposta de Lévi-Strauss, é a temporal. O viajante movimenta-se entre o tempo do lugar de origem, o tempo do lugar de destino e, ainda, numa cronologia própria à viagem. O sujeito pode ser transportado para diferentes épocas históricas e culturais: ao passado daquele espaço visitado;

ao presente numa viagem de reconhecimento (como exemplo o autor cita os relatos dos viajantes do pós-guerra na Alemanha); e a um futuro possível, numa reflexão sobre as possibilidades e potenciais do lugar visitado. A viagem no espaço transforma-se assim numa nova forma de viagem, no tempo.

A quinta e última dimensão estabelecida por Lévi-Strauss é a dimensão social. O viajante se movimenta não apenas entre espaço e tempo, também entre diferentes grupos sociais.

Ottmar Ette acrescenta às dimensões identificadas a partir do texto de Lévi-Strauss outras quatro dimensões: a dimensão ficcional; a dimensão do espaço literário compreendida como intertextualidade e intratextualidade;⁴⁶ a dimensão do gênero, seu histórico e suas especificidades e hibridismo; e a da recepção e de efeitos diferentes que um relato de viagem pode ter sob diferentes condições culturais.

A meu ver, a consideração da temporalização [Verzeitlichung] da utopia e das implicações formais que ela acarreta bem fazem ver a utilidade e proveito das reflexões propostas por Ette. Pois a temporalização não apenas aproxima a escrita utópica da literatura de viagens sob aspectos morfológicos: a inclusão de espaços ideais com uma referencialidade histórica acentua, isso sim, a complexidade de uma eventual realização da utopia e conduz o leitor, portanto, a uma comparação direta entre a Paris ficcionalizada e a Paris real, para ficarmos com o exemplo da obra de Mercier, já mencionada. Tal comparação impulsiona o leitor a um processo de estranhamento e reflexão fortemente previstos na estrutura composicional da obra.

Nas obras de Stefan Zweig e de Hugo Loetscher o Brasil é espaço ficcionalizado, construído sob a experiência biográfica de seus autores, conjugada com o recurso a elementos da tradição cultural e sob um contexto de recepção intercultural bastante específico: autores estrangeiros, espaço brasileiro, leitores estrangeiros e brasileiros. O espaço utópico pode ser aceito como ficcional e gerar uma expectativa maior ou menor de referencialidade histórica, dependendo das condições culturais em que o leitor e a obra estão inseridos.

⁴⁶ O espaço, quanto às dimensões de intertextualidade e hibridismo artístico, ocupa papel central, sendo elemento da tradição necessário para a compreensão do texto literário. Numa análise sobre artes visuais e paisagem no conto “O burrinho pedrês”, de Guimarães Rosa, Paulino e Soethe (2005) apontam, por exemplo, para a relação entre sujeito e paisagem no texto literário. Segundo os pesquisadores, o escritor, ao voltar o olhar para a natureza, tem presente referências pré-estabelecidas por outras obras de arte, noções filosóficas e histórico-culturais sobre a relação do sujeito com o mundo natural. A apresentação da natureza reconstrói a percepção do mundo circundante com recursos da tradição artística, utilizados de forma consciente pelo escritor.

Paul Ricoeur já havia destacado o papel do leitor da obra utópica na produção de sentidos para o texto. Como em toda obra de ficção, é necessário que o leitor assuma certas premissas no ato de leitura da utopia:

Não obstante, a utopia na sua forma literária gera uma espécie de cumplicidade ou conivência por parte de um leitor complacente. O leitor inclina-se a assumir a utopia como uma hipótese plausível. Pode fazer parte da estratégia literária da utopia persuadir o leitor pelo meio retórico da ficção. Uma ficção literária é uma variação imaginativa cujas premissas o leitor assume durante algum tempo. (RICOEUR, 1991, p. 446)

Da mesma forma, Corinna Mieth aponta para um certo relativismo entre utopia e distopia, a utopia pode ser distópica, e vice-versa, dependendo do ponto de vista assumido pelo leitor. É necessário que o leitor aceite certos pressupostos, como por exemplo a caricaturização da realidade na distopia, ou a idealização de espaços e situações na utopia, para que esta se realize como tal.

A imagem positiva construída na obra de Stefan Zweig mantém como imagem de oposição a realidade negativa européia contemporânea à escrita da obra. As primeiras impressões do autor sobre o Brasil são resultado de uma curta estadia em 1936. Datam daquela primeira viagem as imagens do país grandioso e tropical, da democracia racial, da felicidade e satisfação dos brasileiros. Em sua segunda estadia o autor persegue esta imagem pré-estabelecida sempre reforçada pelo mundo de oposição. Ora, a percepção do espaço e do tempo estão envoltas no subjetivismo próprio da viagem que, segundo Bloch, revela a obsessão pela imagem idealizada. A negatividade do mundo real é sobrepujada por elementos que o sujeito supervaloriza.

O viajante-narrador de *o Mundo dos milagres*, por sua vez, percebe-se imune aos efeitos do estranhamento, do subjetivismo que envolve a situação do viajante, declara-se estranho e mantém consciência de sua condição. Os espaços descritos são geradores da miséria e, projetados ao futuro, apenas a prolongam. O mundo negativo é projetado sobre o Brasil, o que se presta à constituição de um texto extremamente crítico. O mundo de oposição, o mundo positivo, é apenas uma ilusão do sujeito que vive a miséria e do estranho que a ela se integra.

Ambas as obras constroem a partir de sua estrutura narrativa modelos de oposição e possibilitam com isso a crítica social. A obra de Hugo Loetscher pode ser considerada uma distopia como veremos numa análise mais aprofundada no último capítulo do presente trabalho. Por ora, no item a seguir, tecerei considerações sobre a distopia do século XX e sua função crítica dentro do contexto literário.

Distopia e gênero literário - possibilidade e auto-reflexão

As distopias do século XX aparecem nos estudos literários sob diversas denominações: utopias negativas, utopias críticas ou utopias preventivas [Warnutopien]. O caráter de aviso em relação a tendências negativas presentes na sociedade, como por exemplo o autoritarismo e a vigilância da vida privada, são estendidas ao extremo nas distopias e constituem marca importante de obras como as de Eugene Zamiatine, Aldous Huxley e George Orwell. Formas extremas de ordenação social, que de certa maneira ainda eram idealizadas nas utopias clássicas como forma de garantir o bem comum e viam-se, quando muito, expostas satiricamente, sofrem agora um profundo questionamento: ideais de racionalização, prevalectimento de uma verdade, projetos educacionais totalizantes, controle da vida privada e de relações afetivas, sobreposição do bem coletivo ao individual, tudo isso é submetido a uma crítica arrasadora. O mundo negativo projetado mostra que a realização dos modelos utópicos não corresponde às necessidades individuais do ser humano, sendo possíveis apenas através de formas totalitárias e de um controle rígido do Estado.

O romance *Nós*, do autor russo Eugene Zamiatine (1884-1937), é um dos primeiros a apresentar uma sociedade organizada racionalmente como espaço de horror. A questão fundamental que permeia o romance está centrada no direito de todo ser humano à felicidade, mas também na liberdade da infelicidade. O narrador e protagonista, D-503, é o construtor da espaçonave Integral, concebida com o objetivo de identificar seres ainda não integrados à sociedade perfeita, para então convencê-los ou obrigá-los à felicidade de viver no único e grande Estado regido pelo “Benfeitor” [Wohltäter].

Vossa tarefa é convencer aqueles seres desconhecidos, que vivem em outros planetas – talvez ainda num estado não civilizado de liberdade – a viver sob o jugo da razão. Caso eles não compreendam que nós trazemos para eles uma felicidade matematicamente calculada e livre de erros, nós temos o dever de obrigá-los à vida feliz. (SAMJATIN, s/d, p. 5)⁴⁷

47 Os trechos da obra de Samjatin, citados em português, são tradução própria da edição alemã: „Eure Aufgabe ist es, jene unbekannten Wesen, die auf andere Planeten – vielleicht noch in dem unzivilisierten Zustand der Freiheit – leben, unter segensreiche Joch der Vernunft zu beugen. Sollten sie nicht begreifen, dass wir ihnen ein mathematisch- fehlerfreies Glück bringen, haben wir die Pflicht, sie zu einem glücklichen Leben zu zwingen.“ (SAMJATIN, Jewgenij. *Wir*. Trad. Gisela Drohla, Frankfurt am Main: Büchergilde Gutenberg, s/d.)

Com o objetivo de convencer os ainda não civilizados através da palavra, D-503 põe-se a escrever o seu diário. Todo o romance, dividido em 40 capítulos curtos, são anotações do protagonista em forma de diário. A princípio, as anotações concentram-se nas leis, costumes e acontecimentos de rotina dentro do Estado, no qual o indivíduos vivem apenas em função da coletividade. A perda de identidade do sujeito está representada nos nomes das personagens formados de letras e números, as casas são totalmente transparentes, o controle rígido de todas as atividades é feito pela polícia secreta, as atividades de rotina são matematicamente calculadas em segundos. As anotações de D-503 acompanham o desenvolvimento de sua própria personagem, no início, um sujeito integrado e totalmente convencido do sistema, mas que ao longo dos dias desenvolve uma consciência crítica em relação à organização social, a que está submetido. Para D-503, no início de suas anotações, a felicidade total existiria se todos os minutos do dia fossem calculados, não havendo mais tempo para liberdades, como por exemplo, a atividade de escrever o diário.

A visão do protagonista começa a mudar quando conhece I-330, mulher, integrante do movimento de oposição, consciente e conhecedora do mundo além do muro verde. A luta da oposição pela liberdade é delatada, e ao final da obra os integrantes da rebelião, inclusive D-503, são submetidos a uma operação para banir de sua consciência o desejo de liberdade. Enquanto assiste à tortura de I-330, D-503 percebe apenas um grande vazio e ainda sorri, sob a certeza de que a razão precisa vencer.

Sob uma ótica histórica, ocorreram grandes alterações formais, desde o surgimento das utopias clássicas até o aparecimento das distopias do século XX. Como apontou Raymond Trousson (2005), nas utopias clássicas a descrição se sobrepunha à narração; nelas, o crítico aponta para a pobreza e para a carência da invenção romanesca – o romanesco só se desdobra nas passagens que precedem ou seguem a utopia propriamente dita (descrição do mundo criado). As distopias realizam-se na categoria do romance, nela se encontram os componentes primeiros do romance: ação, intriga, peripécias, tensão e desenlace de uma história.

Na obra de Thomas Morus a ação concentra-se no “Livro Primeiro”, no qual Morus, o narrador, relata a ocasião de seu encontro com Pedro Giles e Hitlodeu. O amigo Giles o apresenta a Hitlodeu, e sentados no jardim inicia-se um diálogo. Hitlodeus é introduzido como novo narrador, onisciente, e passa a relatar suas

viagens. Porém, antes do relato sobre Utopia, o narrador, Morus, ainda declara ao seu leitor querer explicar “o modo como surgiu na conversa, esta narração de Rafael” (MORUS, 1975, p. 23). Segue então, o diálogo entre as três personagens sobre a situação da Inglaterra. Ao final deste diálogo, Morus pede a Hitlodeu que relate tudo sobre Utopia após o jantar.

O “Livro segundo” concentra-se nas descrições de Hitlodeu. Como vimos, a ação pode ser resumida a poucos fatos: o encontro de Morus com Pedro Giles, a apresentação de Hitlodeus, a caminhada pelo jardim, o primeiro diálogo, o jantar e a volta ao jardim. A ação antecede a descrição, situa a descrição num momento ficcional mas também num contexto histórico, pois integra a discussão da realidade social, seguindo o modelo dos diálogos filosóficos antigos. As utopias clássicas de Campanella, Bacon, seguem o modelo dialógico de Morus, sobrepondo a descrição à ação. A perspectiva assumida pelos narradores é uma perspectiva de fora [vision du dehors]⁴⁸, do viajante que viu e retorna para contar, sem estar submetido às leis vigentes na ilha.

Nas distopias, o quadro de personagens é complexo, vejamos o exemplo de *Nós*: ao lado do narrador e protagonista D-503 está I-303. Também a consideramos principal, pois ambos assumem vozes opostas, sem as quais a intriga não se desenvolveria. D-503 é o sujeito integrado e convencido do sistema, sem desejo de liberdade, sem conhecimento do grupo de oposição, enquanto I-303 assume a voz do sujeito consciente da opressão imposta pelo sistema totalitarista e da perda de identidade do indivíduo. Integrante do grupo de oposição, ela concentra em si todo desejo de liberdade, a saudade do mundo passado, da natureza selvagem, do primitivo. Em torno dessas duas personagens centrais, há uma constelação de personagens secundárias e periféricas. Na distopia, em geral, podemos identificar uma trama, e no caso da obra de Zamiatine, o narrador-protagonista de fato narra de forma linear o seu envolvimento com I-303, enquanto escreve seu diário. Depois, narra suas ações com o grupo de oposição, dia a dia, até a denúncia e prisão.

O narrador assume uma perspectiva de dentro, narra a partir de suas vivências no novo mundo distópico, é personagem participante ativa do sistema, sua visão se individualiza, perde-se sua onisciência (em comparação com os narradores das utopias clássicas). D-503 narra os fatos vivenciados, seus sentimentos em relação às outras personagens e aos acontecimentos. Como veremos, a questão da

48 Cf.: GENETTE, Gérard. *Die Erzählung*. Trad. Andreas Knop, München: Fink, 1994. p. 236

perspectiva – ou antes, como observou Genette (1994, p. 236), da alteração de perspectivas – será fundamental para a leitura das obras de Zweig e Loetscher.

Quanto à questão do tempo, no romance *Nós* observa-se que o mundo novo, definido pela razão absoluta, é projetado num tempo imediato. Esse mundo opõe-se a outro em estado não civilizado, situado espacialmente do outro lado do muro, onde o ser humano primitivo vive em liberdade. Como analisa Wilhelm Vosskamp, ao contrário das utopias de tempo dos séculos XVII e XVIII, as distopias não apresentam uma visão do futuro, antes uma visão do presente. A princípio constata-se que, na distopia, está banida a realidade histórica, na forma como até então era apresentada (com personagens e fatos históricos incluídos, como na primeira parte da obra de Thomas Morus, por exemplo). A negação constitui-se na oposição de um presente e um passado primitivo, ambos figurados ficcionalmente. O elemento primitivo enquanto oposição ao mundo distópico pode ser também encontrado na obra de Adouls Huxley, *Admirável mundo novo* (1932), na figura do bom selvagem. Wilhelm Vosskamp, como vimos, compreende a distopia em sua função de resposta: por um lado é resposta ao momento histórico no qual surge, e por outro, aos modelos utópicos tradicionais.

A crítica aos modelos lineares de desenvolvimento iniciada no século XIX chega ao ápice no século XX, sob o signo da dialética da razão, que questiona radicalmente todo pensamento utópico teleológico. A consequência literária do pensamento auto-reflexivo e auto-crítico é a dominância da distopia, aquela utopia negativa na qual o projeto utópico se apresenta como imagem do horror.⁴⁹ (VOSSKAMP, 1996, p. 1944)

Na interpretação de Vosskamp o modelo binário apresentado na obra de Eugene Zamiatine – “liberdade sem felicidade”, projetado no mundo primitivo; e “felicidade sem liberdade”, projetado no mundo distópico – pode ser oposto a um terceiro modelo apresentado na obra pelo conceito de entropia e energia: o mundo num processo constante de mudanças, tema de um diálogo entre as personagens I-330 e D-503.

- Sim, é uma revolução! E por que deveria ser loucura?
- Porque a nossa revolução foi a última. Não pode haver uma nova revolução. Isso nós todos sabemos.
[...] – E qual a última revolução que você deseja? Não há uma última revolução, o número de revoluções é infinito.⁵⁰ (SAMJATIN, s/d., p. 162)

49 Die im 19. Jahrhundert beginnende Kritik an linearen Fortschrittsmodellen kommt im 20. Jahrhundert zu einem Höhepunkt im Zeichen der Dialektik der Vernunft, die jedes teleologische utopische Denken radikal in Frage stellt. Die literarische Konsequenz des selbstreflexiven und selbstkritischen Denkens ist die Dominanz der Dystopie, jener negativen Utopie, in der sich das utopische Projekt als Schreckbild darstellt. (VOSSKAMP, 1996, S. 1944)

50 „Ja, es ist eine Revolution! Und warum soll es Wahnsinn sein?

Weil unsere Revolution die letzte war. Es kann keine neue Revolution mehr geben. Das wissen wir alle.

... Und was für eine letzte Revolution willst du? Es gibt keine letzte Revolution, die Anzahl der Revolutionen ist unendlich.“ (SAMJATIN, s/D., P. 162)

A distopia, conforme interpreta Vosskamp, revela um jogo de possibilidades: o mundo que um dia foi, ou poderia ter sido, é apresentado ao lado de um mundo ficcional presente, que poderia ser, e opõe-se à realidade histórica imanente a toda obra literária através de um procedimento mimético. Uma faca de três gumes é a imagem proposta por Affonso Romano de Sant'Anna (2001) para simbolizar as utopias no poema *As Utopias*.

Segundo Vosskamp, a crítica utópica desemboca no século XX em visões que ultrapassam as fronteiras dos modelos tradicionais da utopia. Numa estrutura sempre mais complexa, textos utópicos e distópicos questionam a possibilidade de preservação do sujeito em todas as suas particularidades nos modelos de organização social sob a luz da razão, como apresentado nas utopias tradicionais. O questionamento direcionado aos modelos de utopias clássicas é parte constitutiva da distopia no século XX.

A história da utopia literária está constitutivamente interligada com sua auto-crítica. Para Vosskamp, o desenvolvimento do discurso sobre a utopia no século XX deve considerar as obras literárias criadas sob essa égide, mas igualmente a crítica utópica, ambas como partes constitutivas do próprio conceito de utopia literária. A utopia, num conceito ampliado, integra a crítica utópica e objetiva um efeito, um olhar crítico que se lança sobre a sociedade historicamente existente, por meio do procedimento narrativo peculiar à forma de escrita utópica.

Ernst Bloch e Theodor Adorno, um excuro teórico

Desde sua primeira obra sobre a utopia, *O espírito utópico [Geist der Utopie]* (1985), Ernst Bloch não desvincula o termo da realidade histórica. A utopia em Bloch desdobra-se em várias categorias semânticas: o ainda-não-consciente, a consciência antecipadora, o sonho percebido, o *novum*, a utopia concreta e a utopia abstrata. Como descreve Ingrid Münz-Koenen, em *Konstruktion des Nirgendwo* (1997), para Bloch as utopias iniciam com pequenos sonhos diurnos, formam a matéria para a utopia concreta, ativam elementos da fantasia, da ciência e da técnica e podem ser encontradas nas grandes obras de arte. Elas são, apesar de tudo, desejos de realização. O objetivo das utopias, Bloch acaba por defini-lo com as

palavras de Marx: “o desenvolvimento da riqueza da natureza humana” [die Entwicklung des Reichtums der menschlichen Natur] (BLOCH, 2006, Vol. 3, p. 462).

Ao final da obra *Princípio esperança* (2006), Ernst Bloch define a utopia com a palavra *Heimat*, “terra acolhedora”. Segundo Münz-Koenen, ao escolher a utopia como objeto de seus estudos, Bloch procurava por um meio de reflexão com impulso suficiente para opôr-se à postura puramente contemplativa diante do mundo e capaz de ativar, em sua ambivalência interdisciplinar, um processo de diferenciação: “um conceito que se esforce por explorar tudo o que é passado e em aconselhar tudo o que é futuro, que possa ver até o fim, por detrás do problema da incompletude do mundo” (MÜNZ-KOENEN, 1997, p. 42). Para Bloch a realidade histórica é o “mundo no qual a utopia tem seu correlato”. Assim:

a fantasia concreta e o imaginário de suas antecipações mediadas estão, eles mesmos, fermentando no processo do real e se refletem no sonho para a frente concreto. Elementos antecipatórios são um componente da própria realidade. Portanto, o desejo de utopia pode ser perfeitamente ligado à tendência objetual e nela se confirma e se sente em casa. (BLOCH, 2006, Vol. 1, p. 196).

Da mesma maneira que o ainda-não-consciente faz parte do indivíduo, situação ontológica concretizada pela dialética da existência simultânea de um ser e de um não ser, do ter e do não-ter, as fantasias concretas [antecipações] fazem parte da realidade histórica. A realidade é compreendida por Bloch como um “processo de mediação com variadas ramificações entre o presente, o passado não realizado e sobretudo um futuro possível”⁵¹ (MÜNZ-KOENEN, 1997, p. 45).

Conforme a leitura de Münz-Koenen, a possibilidade passa a ser um conceito central para a correlação entre antecipação humana e realidade concreta. Em sua compreensão marxista, Bloch vê a possibilidade real como pressupostos, ainda não amadurecidos historicamente, para a realização das esperanças utópicas. Segundo Münz-Koenen, o conceito histórico-filosófico da utopia de Bloch procura responder à questão da capacidade de ação histórica do ser humano. O pensamento utópico de Bloch orienta-se segundo o elemento utópico presente em Marx:

Apenas aqui o seu ser natural (o ser natural do homem), o seu ser humano e a natureza se tornaram humanos para ele. A sociedade é resultado do aperfeiçoamento do ser humano em comunhão com a natureza, a verdadeira ressurreição da natureza, o naturalismo

⁵¹ „Das Wirkliche ist Prozess; dieser ist die weitverzweigte Vermittlung zwischen Gegenwart, unerledigter Vergangenheit und vor allem: möglicher Zukunft.“ (MÜNZ-KOENEN, 1997, S. 45)

concretizado do ser humano e o humanismo concretizado da natureza.⁵² (MARX, *apud* MÜNZ-KOENEN, 1997, p. 47)

É neste sentido que podemos compreender a “terra acolhedora” [Heimat]. O objetivo utópico, no *Princípio Esperança*, é um lugar de identificação do ser humano consigo mesmo e com o mundo que o cerca.

Ernst Bloch distingue a utopia abstrata da utopia concreta sem incidir em um materialismo simplificador: a diferença entre ambas não está em sua realização histórica, mas na possibilidade de sua realização. Ao definir a utopia Ernst Bloch também procura pela capacidade do sujeito de intervir na história. Os utopistas abstratos, segundo Bloch, são aqueles que não compreendem as condições de sua era, causa pela qual as utopias abstratas são apenas inversões de experiências, impassíveis de realização desde o princípio.

Como utopia concreta, segundo a leitura de Münz-Koenen, Bloch identifica o marxismo e procura explicar sua definição diferenciando no marxismo duas correntes: as correntes frias e quentes. Corrente fria o autor denomina a análise materialista da relação da sociedade com os determinantes econômicos primários, a desmitificação da metafísica e o desmascaramento da ideologia. Sem ela todas as utopias acabariam em pura fantasia. À corrente quente, por sua vez, pertencem todas as intenções libertadoras e materialista-humanas, ou humano-materialistas, tendências reais. Bloch compreende a corrente quente no sentido de olhar para a frente, a matéria que se lança para frente, que liga imaginação e conquista do poder.

Apenas quando as correntes quentes e frias agem complementarmente, atingem o objetivo da utopia concreta. Segundo Münz-Koenen, elementos compreendidos como transcendentais na filosofia transformam-se, com o marxismo, em imanentes à história; eis o que Bloch denomina transcender sem transcendência. Neste sentido, a utopia concreta é uma forma de transcender a realidade, sem recair na forma de desejo puramente fantasioso.

Dentro de um círculo em que a vida humana acontece [menschlicher Umkreis], o *totum* utópico significa liberdade, o espaço da identidade em que nem o homem em relação ao mundo, “nem o mundo em relação ao homem se comporta como em relação a um estranho” (BLOCH, 2006, Vol. 1, p. 207).

⁵² Erst hier ist ihm (dem Menschen) sein natürliches Dasein sein menschliches Dasein und die Natur für ihn zum Menschen geworden. Also die Gesellschaft ist die vollendete Wesenheit des Menschen mit der Natur, die wahre Resurrektion der Natur, der durchgeführte Naturalismus des Menschen und der durchgeführte Humanismus der Natur. (MARX, *apud* MÜNZ-KOENEN, 1997, S. 47)

No universo humano, o objetivo final está, para Bloch, na identidade entre sujeito e objeto. Na obra de Bloch, Münz-Koenen constata que esse objetivo não pode ser representado através de imagens de um estado utópico completo, pois na representação deste reside, para o autor, o perigo de ver-se a utopia delatada em objetivos muito específicos. Para representar este objetivo final, Bloch elege símbolos como “terra acolhedora” [Heimat], “summum bonum”, “ens perfectissimum”.

Enquanto Bloch, numa atitude otimista, elege a utopia como base de sua filosofia, um espaço de projeção de toda esperança, Theodor Adorno nega radicalmente toda projeção utópica positiva. Para Adorno, a utopia permanece como um topos vazio, espaço de negação absoluta. As duras críticas de Adorno à filosofia de Bloch estão reunidas no texto “Os rastros de Bloch” [Blochs Spuren] no volume *Notas de literatura II*, editado pela primeira vez em 1961 na Alemanha.

Adorno concentra sua análise no discurso adotado por Bloch para expor seu pensamento: um discurso colorido, repleto de matéria. Adorno toma como exemplo imagens presentes nas obras, como por exemplo a do operário francês a comer uma lagosta; de adolescentes a fumar um cachimbo pensando no cachimbo da paz; dos espaços e personagens antes retirados de histórias infantis. Com isso, pretende mostrar como a filosofia de Bloch está repleta de matéria e, ao mesmo tempo, procura não escapar ao abstrato. Adorno não poupa críticas: “o tom narrativo oferece o paradoxo de uma filosofia ingênua; como infância, indestrutível em face de todas as reflexões, transforma a mediação em imediação, sob forma narrativa.”⁵³ (ADORNO, 2002, p. 245). Adorno acaba por condenar a obra de Bloch como um produto tardio do iluminismo anti-mitológico a tentar isoladamente a salvação.

Para ele, a afinidade do discurso de Bloch com o concreto, com o objetivo, uma filosofia mais oral do que escrita, o aproxima do kitsch. “Os rastros” expressos no título do texto, como o próprio autor explica, devem ser compreendidos como tentativa de uma filosofia baseada em elementos muito superficiais; como tentativa de mobilizar experiências primárias de leitura de histórias de índios e bandidos para fazer a partir delas teoria da filosofia; em outras palavras, especulação. Sua filosofia propõe-se a identificar ou construir o outro espaço, um espaço da metafísica.

O esquema exageradamente arquitetônico impregna o próprio pensamento. Se a filosofia de Bloch está repleta de materialidade e cores, não escapa no entanto ao abstrato. O que ela tem

53 „Der erzählende Ton bietet das Paradoxon einer naiven Philosophie; Kindheit, unverwundlich durch alle Reflexionen hindurch, verwandelt noch das Vermittelteste in Unmittelbares, das berichtet wird.“ (ADORNO, 2002, S. 248)

de colorido e especial serve em grande medida como exemplo de uma idéia de tradição sobre utopia e ruptura, tradição que ela cultiva como Schopenhauer cultiva a sua: “Pois, afinal, tudo aquilo com que alguém depara e tudo que se sobressai para ele, é uma e mesma coisa.” Ela [a filosofia de Bloch] precisa retirar a utopia do conceito geral que subsume o que há de concreto, algo que só a utopia seria. A “figura da pergunta inconstrutível” torna-se sistema e se deixa impressionar pela grandiosidade que tão mal se ajusta ao protesto de Bloch contra o poder e a glória. Sistema e aparência coincidem. O conceito geral, que limpa os rastros e quase não logra guardá-los em si, precisa falar, devido à sua própria intenção, como se ela estivesse presente nele. Ele se condena a exigir demais de si mesmo, a vida toda... A cor que Bloch tem em mente torna-se cinza quando se pretende total. Esperança não é princípio. (ADORNO, 2002, p. 248)⁵⁴

A utopia apresentada por Bloch como o espaço da identidade entre sujeito e objeto, baseada em conceitos do consciente e ainda-não-consciente, da iluminação e da iluminação antecipadora, da esperança como um princípio, é para Adorno uma generalização excessiva, filosofia que quer ser última, mas se apresenta em sua estrutura como *prima filosofia*.

“Teórico da distopia”: é assim Ingrid Münz-Koenen define Theodor Adorno. A utopia vista a partir do seu caráter de denúncia, de repreensão à realidade, consolida a utopia como negação. Absoluto, para Adorno, é o caráter referencial, imanente a toda utopia. O potencial utópico da arte não está para ele ligado a temas ou ao conteúdo. A censura à realidade, a referência a uma realidade negada, esta é a mensagem utópica no século XX, mensagem que não pode ser relativizada nem na imagem de oposição positiva como nas utopias clássicas, nem por meio de princípios básicos alternativos, como no caso da esperança para Ernst Bloch.

Nenhuma das categorias como felicidade absoluta, liberdade ou esperança podem ser chave para a compreensão da utopia, pois cada uma delas traz em si sua própria oposição. A felicidade, a liberdade e a esperança de um ser humano produzem a infelicidade, a desesperança e a falta de liberdade de outro. Segundo Adorno a negação é a forma específica de comunicação da utopia. Em toda projeção utópica está contido um diagnóstico do *status quo* da sociedade atual. Em toda crítica à civilização, à cultura, e em toda a declarada falta de esperança e renúncia à utopia está oculta uma supervalorização do utópico (cf. Inge Münz-Koenen, 1997).

54 Das allzu architektonische Schema prägt dem Gedanken selber sich ein. Während Blochs Philosophie überquillt von Materialien und Farben, entrinnt sie doch nicht dem Abstrakten. Ihr Buntes und Besonderes dient in weitem Maß als Beispiel des Einen Gedankens von Utopie und Durchbruch, den sie hegt wie Schopenhauer den Seinen: »Denn schließlich ist alles, was einem begegnet und auffällt, dasselbe.« Sie muß Utopie auf den Allgemeinbegriff abziehen, der jenes Konkrete subsumiert, das allein doch die Utopie wäre. Die »Gestalt der unkonstruierbaren Frage« wird zum System und läßt vom Grandiosen sich imponieren, das so schlecht zu Blochs Aufbegehren gegen Macht und Herrlichkeit paßt. System und Schein stimmen zusammen. Der Allgemeinbegriff, der die Spur gewischt und sie kaum wahrhaft in sich aufzuheben vermag, muß doch, um seiner eigenen Intention willen, reden, als wäre sie in ihm gegenwärtig. Er verurteilt sich zur Überforderung auf Lebenszeit. [...] Die Farbe, die Bloch meint, wird grau als Totale. Hoffnung ist kein Prinzip. (ADORNO, 2002, p. 248)

Há nos estudos atuais sobre o pensamento de Adorno uma recorrência à questão oculta por trás do negativismo, da distopia, da falta de esperança, de uma supervalorização do utópico. Vosskamp (1982), Münz-Koenen (1997) e Mieth (2003) concordam em que, para trazer à tona o conceito de utopia oculto nos escritos de Adorno, é necessário retornar a conceitos básicos como razão, sociedade e mimesis presentes nos escritos do filósofo desde a *Dialética do esclarecimento* (1947) até a *Teoria estética* (1970).

Na teoria crítica de Adorno e Horkheimer, a utopia parece inicialmente não estar em discussão. Contudo, Peter Brenner (1985) chama a atenção para os objetivos da teoria crítica apresentados por Horkheimer: “Ela segue conscientemente o interesse na organização racional da atividade humana”⁵⁵ (BRENNER, 1985, p. 27). A categoria da razão torna-se assim, central na teoria crítica. Na obra *Dialética do esclarecimento* (1947) Adorno e Horkheimer desenvolvem um conceito de esclarecimento que se distancia basicamente da idéia da razão, como até então compreendida, opondo a ela a realidade histórica. O conceito de razão está historicamente ligado à ideia do livre convívio dos seres humanos, à medida que eles, como sujeitos, organizam-se e guardam as dissonâncias entre os conceitos da razão pura e da razão empírica, sob o conceito maior de solidariedade. A idéia da verdade universal que se vê destruída na famosa colocação dos pensadores:

No sentido mais amplo do progresso do pensamento, o progresso tem perseguido sempre o objectivo de livrar os homens do medo e de investi-los, na posição de senhores. Mas a terra totalmente esclarecida resplandece sob o signo de uma calamidade triunfal. (ADORNO; HORKHEIMER, 1997. p. 19)

Torna-se assim problemática a idéia da racionalização, como um possível ideal utópico. A razão torna-se, para Adorno, o novo elemento caracterizador da dominação capitalista. Ela torna-se o lócus da dominação, como analisa o sociólogo Sílvio Camargo (2007); faz que os domínios da ciência, do Estado e do mercado a ela se reportem em sua instrumentalidade, bem como a própria subjetividade dos indivíduos, que também passa a se expressar como completamente reificada, em decorrência do papel mediador da cultura de massas como nova expressão do capitalismo tardio.

Dialética do esclarecimento, para Adorno, significa a emancipação do homem de sua condição natural, analisa Corinna Mieth (2003). Contudo, o processo de libertar-se do poder da natureza, desenvolve uma dialética própria: todas as

⁵⁵ „Sie folgt ganz bewusst den Interesse an der vernünftigen Organisation der menschlichen Aktivität.“ (BRENNER, 1985, S. 27)

tentativas do ser humano de dominar a natureza correspondem à reprodução da própria lei da natureza de conservação do mais forte, seu próprio princípio de dominação. O que inicia como emancipação do homem diante do poder da natureza, termina como interiorização de um princípio de dominação da natureza, o qual o homem adota durante o esclarecimento como um princípio próprio tornando-o absoluto.

Como no processo de dominar a natureza não se salienta o próprio princípio de dominação, ele passa a ser contínuo e a interferir nas relações também entre os seres humanos: “Dominar a natureza inclui dominação do homem sobre o homem” (HORKHEIMER, *apud* BRENNER, 1985, p. 28). Como consequência vemos a idéia tradicional de uma sociedade racional sucumbir. E Adorno conclui que o absurdo da situação denuncia a razão da sociedade racional como obsoleta.

A idéia de uma utopia libertadora da classe trabalhadora como a defendia Ernst Bloch (2006), representada em sua metáfora da fome como impulso básico para a revolução ou vontade de mudança, está para Adorno ultrapassada. “As experiências sociais do nazismo na Alemanha e o totalitarismo stalinista contribuem decisivamente para a percepção de inexistência de ações coletivas capazes de darem fim à barbárie...” (CAMARGO, 2007, p. 30). Adorno defende que a teoria de classes, como apresentada por Marx, não faz jus ao desenvolvimento da história da civilização: “a pressão incomensurável da dominação desassociou as massas de tal forma, que mesmo a unidade negativa da repressão, que mantinha a unidade da classe no século XIX, é desmantelada”⁵⁶ (ADORNO, *apud* MÜNZ-KOENEN, 1997, p. 98). Segundo constata os estudiosos da obra de Adorno, não há mais em sua compreensão uma oposição direta entre poder e impotência. A negação da luta de classes resulta também na negação da utopia comunista ou da revolução como possibilidade utópica.

No pensamento de Adorno e Horkheimer em relação ao capitalismo e ao pensamento de Karl Marx o progresso adquire uma dupla face: ele desenvolve ao mesmo tempo o potencial de liberdade e a realidade da repressão. A progressão do controle da natureza não garante por si só a liberdade, antes está nela implícito o contrário. A sociedade assim libertada só é possível se libertada também da obrigação do aumento da força produtiva. Segundo Peter Brenner é neste contexto que surge mais visivelmente um conceito de sociedade utópica: a sociedade poderia

⁵⁶ „Der unermessliche Druck der Herrschaft hat die Massen so dissoziiert, dass noch die negative Einheit des Unterdrücktseins zerrissen wird, die im neunzehnten Jahrhundert sie zur Klasse macht.“ (ADORNO, *apud* MÜNZ-KOENEN, 1997, S. 98)

se conscientizar de que não é a força produtiva o último substrato do ser humano, mas sim uma produção adequada à necessidade humana. Ainda conforme Brenner, pelo menos fica claro que uma perspectiva utópica não está diretamente ligada ao suprimento de necessidades materiais primárias, pois com ele permanecem válidas as relações de dominação e repressão. A saída encontrada está antes na reconciliação entre razão e natureza.

Este é o motivo utópico oculto na base de toda filosofia de Adorno: a emancipação do ser humano consoma-se verdadeiramente apenas no auto-reflexo da razão: ela se realiza na presença da natureza no sujeito e através dela, com a supressão do domínio sobre a natureza, pode-se conceber a supressão da relação de domínio.⁵⁷ (BRENNER, 1985. p. 30)

Brenner complementa seu pensamento apontando para a realização da reconciliação através da mimesis. De um lado, a mimesis é completamente pré-racional diante da natureza e se aproxima dela por não poder quebrar a sua superioridade; nesse sentido, ainda é expressão da violência da natureza sobre o homem. Por outro lado, porém, a mimesis oferece uma imagem da possibilidade de reconciliação, pois seu procedimento é uma aproximação recíproca do sujeito e da natureza. No conceito de mimesis, base da obra tardia *Teoria estética* de Adorno, encontram-se as definições de estética, sociedade, experiência e reconhecimento. Para Münz-Koenen, “a mimesis está para a unificação da estética e do utópico” (1997, p. 103).

Contido em toda obra de arte, o procedimento mimético não está, conforme afirma Corinna Mieth (2003, p. 72), diretamente ligado à natureza, mas à relação do homem com a natureza. O procedimento contém em si a referência à reconciliação. A tarefa da arte, segundo Mieth em sua interpretação das obras de Adorno, é apresentar algo que ainda nem existe. A arte toma posição diante do que Adorno chama de realidade empírica, saindo do curso normal e polemizando sobre o momento histórico. Os antagonismos não resolvidos da realidade retornam na obra de arte como um problema imanente à sua forma, e isso define afinal a relação entre arte e sociedade.

A que ponto o utópico está presente na crítica negativa de Adorno evidencia-se no diálogo entre ele e Ernst Bloch ocorrido em 1964. Vejamos a fala de Adorno⁵⁸:

57 Das ist das geheime utopische Motiv, das vor allem der Philosophie Adornos zugrunde liegt: Die Emanzipation des Menschen vollzöge sich erst wahrhaft in jener Selbstreflexion der Vernunft, die sich als Eingedenken der Natur im Subjekt realisiert und durch die mit der Aufhebung der Herrschaft über Natur Herrschaft überhaupt als aufhebbare denkbar wird. (BRENNER, 1985, S. 30)

58 Referimo-nos aqui ao diálogo: Über die Widersprüche der utopischen Sehnsucht. Ein Gespräch mit Theodor W. Adorno und Ernst Bloch. In : TRAUB; WIESER (Hrsg.), 1975, p. 70

“Sim, a utopia está em todo caso essencialmente na negação determinada, na negação determinada daquilo que apenas é, e o que se concretiza como errado sempre aponta para aquilo que deveria ser.”⁵⁹ (TRAUB; WIESER, 1975, p. 70).

Como bem identifica Münz-Koenen, no diálogo com Bloch, a temática abordada por Adorno é a impossibilidade da utopia concreta em função de forças e mecanismos de oposição. Para ele a realidade não apresenta potencial utópico, pois a visível oposição entre a imaginável possibilidade de realização e a impossibilidade prática de concretização leva o sujeito a identificar-se com a impossibilidade e a negar a utopia, classificando-a como fantasia negativa. O exemplo histórico maior é a concepção do socialismo como detentor das esperanças sociais de liberdade de domínio que se desenvolveu numa nova ideologia de dominação do homem. A negação e a crítica são os procedimentos básicos do pensamento de Adorno e se ele próprio insiste na existência do utópico, o seu “lugar nenhum” deve ser construído de outra maneira.

O novo é a imagem da decadência, só através de sua negatividade absoluta é que a arte exprime o inexprimível, a utopia. Pela recusa intransigente da aparência de reconciliação, a arte mantém a utopia no seio do irreconciliado, autêntica de uma época em que a possibilidade real da utopia – a terra paraíso – se conjuga num ponto extremo com a possibilidade da catástrofe total. (ADORNO, 1970, p. 46)

Divergências à parte, Adorno e Bloch concordam num ponto: a utopia está contida na arte. Ernst Bloch, enquanto procura em suas obras *Geist der Utopie* e *Princípio esperança* pesquisar a presença do utópico na sociedade, compilando de certa forma uma enciclopédia e cumprindo uma arqueologia em torno do conceito, afirma que a arte assume papel fundamental como meio de expressão. Como identifica Ingrid Münz-Koenen, a arte para Bloch traz para fora o mundo subjetivo, interior, e somente assim possibilita uma encontro consigo mesmo [Selbstbegegnung]: “Trazer interiorizações para fora – esta é a condição de Bloch para que a arte possibilite identificação”⁶⁰ (MÜNZ-KOENEN, 1997, p. 28).

Na primeira obra, *Geist der Utopie*, percebe-se a grande influência do expressionismo sobre o filósofo Bloch. Sua análise inicial, em torno do problema da arte como pura imitação da realidade ou como apresentação que possibilita uma identificação do sujeito, parte de obras de Van Gogh e Cézanne, entre outros. Em

59 „Ja, die Utopie steckt jedenfalls wesentlich in der bestimmten Negation, in der bestimmten Negation dessen, was bloß ist, und das dadurch, dass es sich als Falsches konkretisiert, immer zugleich hinweist auf das, was sein soll.“ (TRAUB; WIESER, 1975, S. 70)

60 “Inwendiges nach aussen zu bringen – dies ist Blochs (hier ganz der von Worringer beeinflusste Expressionismus) Voraussetzung dafür, dass eine organische Kunst Selbstbegegnung ermöglicht.” (MÜNZ-KOENEN, 1997, S. 28)

Princípio esperança o problema da representação da natureza refere-se em especial à literatura.

As pinturas provocam menos essa pergunta, pois a cor se atém apenas à convicção sensitiva, estando de resto menos onerada pela pretensão da verdade do que a palavra. Pois a palavra não serve apenas à arte verbal, mas também à comunicação em consonância com a verdade. A linguagem aumenta a sensibilidade para a verdade mais do que a cor, mesmo na forma de desenho. (BLOCH, 2006, Vol. 1, p. 208)

Bloch identifica no discurso uma dupla função: de um lado, apresentar a realidade histórica, uma pretensão de verdade; de outro lado, cumprir uma função poética. Logo em seguida o autor relativiza a questão da diferença entre a arte da palavra e as outras artes, usando, como vemos na citação acima, o termo “boa arte” [gute Kunst]. Mais adiante, manifesta uma compreensão da apresentação estética: “Representado esteticamente significa imanentemente mais bem-sucedido, mais bem-formado, mais essencial que na imediata ocorrência histórica desse objeto [Gegenstand]”. (BLOCH, 2006, Vol. 1, p. 212).

Bloch leva a termo sua reflexão sobre a questão da verdade estética, definindo a arte como um laboratório e ao mesmo tempo uma festa de possibilidades exequíveis [ein Fest ausgeführter Möglichkeiten], que traz em si as alternativas experimentadas. Na arte, segundo ele, a realização, tanto quanto os resultados, acontece sob a forma de apresentações fundamentadas. É por isso que na arte o exceder os limites do realizado e o fabular, querer a perfeição, são projetados mais visivelmente em utopias concretas. Em todo caso, segundo Bloch, se este querer a perfeição pode ser transformado, ao menos parcialmente, em realidade histórica ou se permanecerá somente como realização estética, isso não pode ser decidido pela arte, e sim pela sociedade. Para Bloch, a utopia está contida na arte. Onde a arte não se perde em pura ilusão, o “belo” oferece uma impressão de liberdade futura.

As concepções da utopia e sua relação com a arte, segundo Ernst Bloch, e Theodor Adorno, revelam o lugar que a utopia assume no século XX: desvio e postura crítica diante daquilo que havia sido a utopia clássica em autores como Thomas Morus, Campanella e Francis Bacon; e negação daquilo que a tradição das utopias temporais dos séculos XVII e XVIII trazia como objetivo maior, a realização histórica. O princípio básico torna-se a não-realização histórica, o caráter ficcional torna-se elemento central.

A partir das formulações de Bloch, percebe-se como, apesar das diferenças e ramificações, a utopia mantém certos traços de sua feição original e continua a produzir imagens positivas de esperança. Na criação do mundo ideal, Stefan Zweig precisou identificar, na realidade empírica, elementos que concretizassem a imagem perseguida e projetá-los ao futuro próximo. Esteticamente apresentados, o espaço e a sociedade brasileira são mais belos e possibilitam a identificação do sujeito, cujo ser se encontra carregado do mundo negativo vivenciado naquele momento histórico, com o meio que imaginariamente o cerca.

Dentro do contexto europeu, o mundo imaginado por Zweig e reapresentado em diversas de suas obras tinha caráter de utopia abstrata. É a partir de seu primeiro encontro com o Brasil que este mundo perseguido torna-se uma utopia concreta, não necessariamente realizável dentro dos parâmetros apresentados, mas espaço que abre um leque de possibilidades de realização ainda incertas.

Em Adorno, a utopia é claramente identificada com a estética da oposição, a chave para a compreensão da utopia está na negação, no pensamento de um discurso da negação. O processo mimético expõe as aporias identificadas na relação do sujeito com o meio que o cerca. O Brasil apresentado na obra de Hugo Loetscher assume o caráter de distopia: o autor identifica no espaço e na sociedade brasileira elementos que, estendidos ao futuro imaginário da protagonista falecida, não permitem o pensar a realização de um mundo melhor. A natureza domina o sujeito nordestino, pois em toda a obra a questão da seca permanece como responsável maior pelo subdesenvolvimento. As tentativas de dominação da natureza pelo homem, representadas nas várias tentativas de organização de um mundo melhor no Nordeste, bem como pelos mirabolantes projetos políticos de combate à seca, resultam em dominação do próprio sujeito pelo homem, em fracasso. Por trás de todo o fracasso, no entanto, percebe-se a esperança ainda contida na morte ou na consciência do sujeito ante os mecanismos de dominação.

Em ambos os casos, em Adorno e em Bloch, a utopia não perde sua homologia em relação à ficção literária, seu lugar de realização é a arte. Se as projeções, sejam negativas ou positivas, ganham espaço em ilhas distantes ou em tempos futuros, torna-se questão secundária diante da plasticidade das imagens projetadas. Como define Münz-Koenen, é na plasticidade das imagens que está a qualidade estética

das utopias: imagem dialética, espaço no qual utopia e história se encontram para ocasionar novas formas de relação do sujeito com o meio em que vive.

Capítulo 3

Stefan Zweig e a utopia

No primeiro capítulo apresentei o contexto histórico que levou os autores à escolha do Brasil como objeto de escrita. Isso se deveu não apenas ao fato de a presente tese trata de escritores estrangeiros e da construção do espaço brasileiro em suas obras, mas também ao valor da contribuição dada pelos diferentes estudos sobre o discurso utópico e seu desenvolvimento no século XX à reflexão sobre as relações entre ficção e realidade histórica e social.

O contexto em que Stefan Zweig desenvolveu sua obra *Brasil, país do futuro* é capaz de revelar a origem da imagem utópica que lhe serve de matriz. Considerando-se a obra completa do autor com relação a referências utópicas, sua produção revela uma valorização de imagens utópicas, mitos, conceitos e reflexões que correspondem ao desenvolvimento de uma estética utópica em suas obras. As estratégias composicionais utilizadas por Stefan Zweig em *Brasil, país do futuro* são consequência de um posicionamento ético e moral do autor diante de sua realidade histórica que não corresponde à realidade sociopolítica vivenciada pelo público brasileiro na época de seu exílio no Brasil.

Do contexto histórico e cultural em que o autor desenvolveu suas obras, destacam-se três fatos que marcaram a geração a que Stefan Zweig pertenceu: a virada do século XIX para o século XX (o “Fin de Siècle”) e, nas décadas seguintes, a Primeira e a Segunda Guerra Mundiais. A consciência de Stefan Zweig diante desses fatos históricos e a influência destes em sua vida e obra está registrada em suas memórias, quando fala de suas três vidas: a de antes da Primeira Guerra Mundial, a do período entre-guerras e a vida nômade a partir do fim dos anos 1930.

Dessa forma, sobre uma base histórico-temporal, pode-se dividir também a produção literária do autor em três fases. À fase inicial pertencem monografias e os trabalhos de tradução, novelas, dois volumes de poesias *Silberne Saiten* (1901)⁶¹ e *Die frühen Kränze* (1906), bem como as obras dramáticas *Tersites* (1908) e *Jeremias* (1917).

A segunda fase, entre-guerras, vista como a mais produtiva do autor, reúne com certeza seus maiores sucessos: novelas como *Medo* (1920), *Amok* (1922) e

61 Ambos os volumes de poesias não se encontram traduzidos para a língua portuguesa.

Confusão de sentimentos (1927), os ensaios *Momentos decisivos da humanidade* (1927) e as biografias *Joseph Fouché* (1929) e *Marie Antoinette* (1932), apenas para citar algumas das mais conhecidas.

Em 1936, já conhecido mundialmente, Stefan Zweig partiu para o exílio. Inicia-se assim a terceira fase. Não se podem identificar grandes mudanças na direção tomada pela sua produção literária após a decisão de partir para o exílio. Também aqui encontram-se novelas, entre elas a mais conhecida do autor, *Xadrez* (1942), biografias como as de *Fernão de Magalhães* (1938) e *Américo Vespucci* (1944) e vários ensaios. Duas obras se destacam nessa fase: o relato de viagem *Brasil, país do futuro* (1941), por ser a única obra do autor que escolhe um país como objeto de escrita, bem como o livro de memórias *O mundo que eu vi* (1942).

É impossível reunir obra tão vasta sob uma base temática única, nem seria objetivo razoável reunir toda a obra sob o conceito de utopia. Contudo, se cabe identificar em *Brasil, país do futuro* traços que aproximam esse texto da forma de escrita utópica, esta não é uma característica que ocorre apenas aqui, em relação ao conjunto da obra. Mais que isso, o ensaio sobre o Brasil faz parte de uma série de estudos e projetos de escrita utópicos desenvolvidos pelo autor ao longo de sua produção literária, sob vários gêneros textuais.

Para tratar da obra assinada por Stefan Zweig escolhi uma ordem temática. Farei inicialmente uma descrição mais detalhada de obras escolhidas, considerando sempre a relação destas com a forma de escrita utópica, cujos contornos procurei definir no capítulo anterior. A escolha das obras relacionadas a seguir deve-se, portanto, à temática desenvolvida pelo autor, bem como a elementos composicionais utilizados que apontam para um objetivo utópico. As descrições e análises devem proporcionar ao leitor deste trabalho uma clareza maior quanto às considerações seguintes sobre a obra *Brasil, país do futuro* e sobre a projeção utópica que o autor austríaco lança sobre o Brasil.

Percebemos desde as primeiras poesias, escritas ainda nos bancos do ginásio, a presença de imagens utópicas, imagens ainda esparsas do sonho e do desejo. As imagens do sonho, da viagem, da infância, de países desejados mas ainda sem forma, perpassam as poesias do jovem vienense e retornam em outras obras maduras, como em *Brasil, país do futuro*. Caracterizar o conjunto das imagens utópicas presentes em suas primeiras poesias a partir de exemplos é o ponto de partida do presente capítulo.

Em seguida volto-me a uma temática polêmica nos estudos zweiguianos: o judaísmo. Para o teórico Michael Löwy as relações entre o messianismo judeu e a utopia, bem como entre o movimento sionista e a utopia, são claras: restauração de um ideal passado e um futuro radicalmente novo, sem mal. Stefan Zweig era judeu, nos primeiros anos como escritor manteve contato com Theodor Herzl, líder do movimento sionista. Como estes fatos e sua origem estão transpostos nas obras, e qual sua postura diante do sionismo político? Zweig também procurava por um país para seu povo injustiçado? É possível identificar em suas obras de temática judaica os traços apontados pelos teóricos como utópicos? Essas são as perguntas que procuraremos discutir a partir do drama *Jeremias* (1917) e da lenda *O candelabro enterrado* (1936).

Antes de visitar pela primeira vez a América do Sul, Stefan Zweig ocupou-se da Era dos Descobrimentos. Essa temática, como podemos ler nas obras de Sérgio Buarque de Holanda e mesmo em *Princípio esperança*, de Ernst Bloch, é inseparável do pensamento utópico. Desse interesse pelo descobrimento resultaram duas “miniaturas históricas” – como o autor denominou os curtos ensaios com temas históricos – incluídas na obra *Momentos decisivos da humanidade* (1927), bem como os ensaios *Fernão de Magalhães e Américo – uma comédia de erros na história*. Em seu diário, em agosto de 1936, o autor anota “Horrível – estou lendo a história dos descobrimentos” [“Grauenhaft – ich lese die Geschichte der Entdeckungen”] (ZWEIG, 1984, p. 397). O adjetivo “horrível” se refere aos próprios acontecimentos e principalmente ao pouco valor que se deu à coragem daqueles descobridores e aventureiros nos estudos da história da humanidade. Em seus textos, nos quais procura resgatar personalidades históricas e seus feitos, o autor segue o caminho dos viajantes para compreender o que os movia: a procura do Eldorado, o desejo de imortalidade, ou simplesmente a necessidade de recomeçar, a procura de uma nova existência. Mitos e fatos históricos se mesclam na narrativa cativante, característica de vários ensaios incluídos em *Momentos decisivos da humanidade*, obra que rendeu ao autor um dos seus maiores sucessos de venda. Para a presente análise nos restringimos aos ensaios “A descoberta do Eldorado” e “A fuga para a imortalidade”.

Como vimos no segundo capítulo desta tese, o conceito de utopia permanece inseparável da história. Para construir a imagem do país do futuro, desejado ou antecipado na obra sobre o Brasil, Stefan Zweig inicia seu ensaio com um capítulo

histórico, que vai do descobrimento à situação de desenvolvimento desse país no início do século XX. Zweig já havia desenvolvido considerações sobre a escrita da história em diversos outros ensaios. Tinha uma compreensão própria do conceito de história e de sua escrita, um conceito no qual a própria escrita da história se torna utópica, empenhada em ser exemplo para as gerações vindouras; um conceito profundamente didático, como veremos. Destacaremos numa curta análise desses ensaios, elementos essenciais ao conceito de história e de historiografia para o autor. Os elementos destacados poderão ser percebidos mais tarde como recursos empregados na escrita da história do Brasil.

Segurança e harmonia são as características destacadas pelo autor ao descrever a sociedade vienense da virada do século. Sua infância e juventude estão envoltas pelo mito da „idade do ouro“, em suas memórias. A leitura conjunta de *O mundo que eu vi e Brasil, país do futuro* revela procedimentos semelhantes: no primeiro texto, um mundo glorioso de segurança e harmonia é projetado no passado da cidade de Viena, por oposição à realidade europeia durante a Segunda Guerra Mundial; no segundo, essa mesma realidade é apresentada igualmente de forma negativa, por contraste, diante do mundo brasileiro distante e futuro.

Stefan Zweig - Motivos utópicos nos primeiros anos de produção literária

A produção lírica de Stefan Zweig não está entre suas obras mais conhecidas. Antes, está esquecida pela crítica hoje, e na época de seu surgimento foi considerada “irrelevante e nada original” (MÜLLER, 1988, p. 33). Em sua temática e em seu estilo as poesias de Zweig lembram os grandes mestres Goethe, Hofmannsthal e Rilke, reúne elementos neo-românticos e expressionistas. O uso freqüente de adjetivos e comparações forçadas são características destacadas pelo comentador Hartmut Müller (1988, id. ibid.). O autor dedicou-se à poesia ainda muito jovem. Contava apenas vinte anos quando foi editado o primeiro volume, *Cordas prateadas [Silberne Saiten]* (1901). Em 1906 surgiu o volume *Coroas prematuras [Die frühen Kränze]*, e em 1924 publicou-se uma coletânea de poemas que reuniu os textos dos dois volumes anteriores, além de outros poemas inéditos.

Na Viena fin-de-siècle o jovem autor Stefan Zweig acompanhou de perto o desenvolvimento da “Wiener Moderne” e do expressionismo – como oposição ao naturalismo – nos então conhecidos Cafés de Viena e Paris. Em seu diário (ZWEIG,

1984, p. 53) relatou, entre outros, seus encontros com Rilke e Hofmannsthal. Mas, sobre a própria produção poética, escreveu para Hermann Hesse “Como poeta lírico não me dou grande valor... me falta aquele transbordar: o êxtase. Sempre permaneço um pouco sóbrio”⁶² (ZWEIG, *apud* MÜLLER, 1988, p. 34).

Apesar de pequena e desconsiderada pela crítica, a obra lírica de Stefan Zweig merece atenção em se tratando da relação de sua obra com a temática utópica. Nos poemas encontram-se motivos recorrentes que remetem à tradição da escrita utópica. Identificar esses motivos e analisar sua função contribui não apenas para a leitura e interpretação da obra poética do autor, mas também para a compreensão do processo de ficcionalização literária e da função utópica no contexto da obra completa do autor.

No primeiro texto escolhido, dentre as poesias publicadas no livro *Die frühen Kränze*, destacamos o motivo do sonho enquanto motivo utópico.

Träume

Du mußt Dich ganz deinen Träumen vertrauen
Und ihr heimlichstes Wesen erlernen,
Wie sie sich hoch in den flutenden blauen
Fernen verlieren gleich wehende Sterne.
Und wenn sie in deine Nächte glänzen
Und Wunsch und Wille, Geschenk und Gefahr
Lächelnd verknüpfen zu flüchtigen Kränzen,
So nimm sie wie milde Blüten ins Haar.
Und schenke dich ganz ihrem leuchtenden Spiele:
In ihnen ist Wahrheit des ewigen Scheins,
Schöne Schatten all deiner Ziele
Rinnen sie einst mit den Taten in Eins.
(ZWEIG, 1966, p. 52)⁶³

O poema composto de doze versos e sem divisão de estrofes mantém rima alternada e inicia num tom imperativo imposto pela expressão “Você precisa” [Du mußt]. Este tom imperativo permanecerá em todo o poema: um eu poético a mostrar o caminho pelo qual é possível chegar à “verdade do brilho eterno” [Wahrheit des ewigen Scheins]. O caminho é a entrega completa do sujeito aos seus sonhos. A princípio, os sonhos assemelham-se à estrelas longínquas, integram desejo e querer, presente e perigo. Contudo, os sonhos não se apresentam no poema como pura ilusão, podem ser integrados à realidade “Assim, tome-os como florações

62 „Als Lyriker werte ich mich nicht hoch... jenes letzte Überfließen fehlt mir: der Rausch. Ein bisschen bleibe ich immer nüchtern.“ (ZWEIG, *apud* MÜLLER, 1998, S. 34)

63 Por se tratarem de poemas optamos pela inclusão das citações em língua alemã, sendo que termos e versos isolados essenciais para a compreensão da análise proposta estão traduzidos e acompanhados do original no texto que segue.

suaves em seus cabelos” [So nimm sie wie milde Blüten ins Haar], idéia reforçada nos dois últimos versos em que os sonhos são expostos como sombras de todos os objetivos.

De desejos e querer subjetivos, expostos no início do poema, surgem ao final da poesia os objetivos e unem-se à ação [Tat]. A distância entre o sonho e a realidade constitui-se aqui em temática central. No quinto verso destaca-se a oposição entre a realidade e o sonho: a palavra “noites” [Nächte] faz referência à realidade na qual o sujeito vive, à qual os sonhos se opõem pelo seu brilho [glänzen]. O autor usa a metáfora das flores no cabelo e atribui ao sonho, ainda quimera pura, a função de embelezar a realidade. Nitidamente a metáfora aponta para um mundo melhorado nos sonhos. Em seguida os sonhos adquirem o status de belas sombras de todos os objetivos e adquirem uma intencionalidade objetiva, para então, no último verso, integrar-se à realidade, à ação. Há uma progressão na relação do sonho com a realidade. O sujeito poético mantém uma consciência da realidade e da vontade objetiva dos sonhos.

A temática da relação entre o sonho e a realidade retorna em outro poema escrito em 1923:

Ballade von einem Traum

Es war nur Traum, durch den mein Schritt
Wie über schwarze Wolken glitt,
Doch Traum, des wissenden Verrat
Mein Innen hell nach außen tat
Und deusam quer durch Schein und Schlaf
Geheimsten Nerv des Lebens traf.-
(ZWEIG, 1966, p. 154)

O sonho não é ilusão ou apenas fantasia desligada de um sentido. Antes ele pode ser integrado à realidade, é um caminho pelo qual o sujeito pode chegar a uma verdade maior. Neste sentido o sonho insere-se como motivo utópico na poesia de Stefan Zweig e adquire características de sonho diurno.

Ernst Bloch ao fundamentar a utopia na esperança recorre ao sonho como uma forma de expressão de desejos utópicos do homem. O autor diferencia basicamente os sonhos noturnos, recuperando a compreensão psicanalítica dos sonhos em Freud, e os sonhos diurnos. Os sonhos diurnos diferenciam-se pela sua propensão à realidade, “desenham no ar repetíveis vultos de livre escolha, e podem se entusiasmar e delirar, mas também ponderar e planejar” (BLOCH, 2005, Vol.1, p. 88), e por serem controlados pelo sujeito. A caracterização do sonho diurno de Bloch

abre possibilidades de compreensão do significado do motivo do sonho nas poesias de Zweig: em primeiro lugar o motivo do sonho na poesia de Stefan Zweig é um meio para a configuração literária de desejos utópicos do sujeito lírico; em segundo lugar, ao tematizar justamente a relação do sonho com a realidade, é um meio para a reflexão da função utópica e mantém, neste sentido, um caráter meta-literário.

O motivo do sonho repete-se em outras poesias como “Sonhos ao meio dia” [Mittagsträumerei], “Dias enlevados” [Verträumte Tage], “O sonhador” [Der Träumer]. Sonho e realidade passada se confundem ao olhar do eu poético também em “Paisagem longínqua” [Die ferne Landschaft], desta vez a imagem escolhida é a da “paisagem distante”, inalcançável.

Die ferne Landschaft

Sie ist nur Traum, von mir als Kind einmal
Vielleicht geträumt, vielleicht sogar erlebt
Auf einer Reise, die ich längst vergaß,

Doch blinkt ihr Bild, als hätte scharfer Stahl
Es losgerissen von dem Hintergrund
Der Nacht, nun so in mir: Ein helles Tal,

Das jäh hinabstürzt von der Berge Rund,
Wie wenn es von dem Flusse trinken wollt,
Der lärmend gegen Felsen schmettert und

Dann in die Ferne glizernd weiterrollt,
Wo reifer Trauben überschattet Blau
Sanft niederfließt in breiter Äcker Gold.-

Das Bild ist treu, ich sehe ganz genau
In jedem Traum dieselben Dächer, schräg
Und sonnenwarm, aufatmend fühl ich lau

Des Südens Luft, ich höre von dem Steg
Die Wasser schäumen und seh immer dann
Nach beiden Seiten einen weißen Weg.

Und immer rührt mich die Frage an,
Ob ich schon diesen Weg gegangen bin
In Leben oder Traum und wo und wann,

Den weißen Weg, der scheu und zögernd in
Den Rauch der Felsen führt und sanft ins Tal
– Ich weiß es nicht, woher, und nicht, wohin –

Und der dochfunkelnder als ein Opal
Durch meine Nächte glänzt und bis zum Rand
Sie voll mit Sehnsucht füllt, ein einziges Mal

Auf diesem Weg zu pilgern in ein Land,
Das hinter allen Träumen liegt, so weit
Und wilkenfroh, so fremd und so bekannt,

Als sei es meine eigne Kinderzeit.

(ZWEIG, 1966, p. 103-105)

O texto se constrói sobre a projeção da felicidade na imagem da paisagem longínqua. A paisagem é idílica: o vale que desce entre as montanhas, o riacho escorre entre as rochas, as uvas maduras, o ouro nas cores do outono, os telhados, a brisa suave e quente do sul e o caminho. A alegorização da paisagem é semelhante às descrições do paraíso. No primeiro verso a paisagem assemelha-se ao sonho. A afirmação de irrealidade é logo contestada no segundo verso pela dúvida do sujeito, ele declara não saber se foi um sonho vivido ou sonhado. A indecisão do sujeito entre sonho ou realidade passada é retomada na sétima estrofe, na dúvida do eu poético entre caminho percorrido ou sonhado e, no décimo terceto, entre país conhecido ou estranho. O sujeito lírico só pode projetar a paisagem paradisíaca na realidade passada. O verso ao final da poesia projeta a imagem temporalmente a infância, ou a fantasia, o puro sonho, pois à realidade, ela se opõe.

Identificamos no poema três níveis espaço-temporais de projeção da imagem do paraíso: o sonho, uma quimera; o passado, um retorno à infância; e em terceiro lugar uma realidade à qual o paraíso se opõe. O desligamento da imagem paradisíaca da realidade atual ao sujeito lírico é imposto no título pelo adjetivo “longínqua” [ferne] e descrito na segunda estrofe, quando a paisagem idílica é arrancada do seu pano de fundo, a noite. “Contudo sua imagem brilha, como se aço afiado / A tivesse arrancado do fundo / Da noite, e agora dentro de mim: um vale iluminado” [Doch blinkt ihr Bild, als hätte scharfer Stahl / Es losgerissen von dem Hintergrund / Der Nacht, nun so in mir: Ein helles Tal] (ZWEIG, 1966, p. 103). A paisagem utópica nega ao sujeito lírico a identificação com o status quo da realidade. Apesar de estar ligado a ela, ele não pode falar daquela paisagem se não for projetada na infância ou no sonho. Assim, a poesia está construída sobre a oposição da realidade e de uma imagem projetada num mundo distante, o que lhe confere um caráter utópico.

No capítulo teórico tecemos considerações sobre a proximidade da viagem e utopia. Constatamos nas poesias de Zweig que desde muito cedo o autor descobriu na viagem uma forma de distanciamento e possibilidade de novas perspectivas, uma forma de autodescobrimento, como lemos no poema “Hino à viagem”.

Hymnus an die Reise

Schienen, die blauen Adern aus Eisen,

Durchrinnen die Welt, ein rauschendes Netz.
Herz, rinn mit ihnen! Raff auf dich, zu reisen,
Im Flug nur entfliehst du Gewalt und Gesetz.

Im Flug nur entfliehst du der eigenen Schwere,
Die dir dein Wesen umschrägt und erdrückt.
Wirf dich ins Weite, wirf dich ins Leere,
Nur Ferne gewinnt dich dir selber zurück!

Sieh! Bloß ein Ruck, und schon rauscht es von Flügeln,
Für dich braust eine eherne Brust,
Heimat stürzt rücklings mit Hängen und Hügeln
Ein Neues, es wird dir neuselig bewußt.

Die Grenzen zerkirren, die gläsernen Stäbe,
Sprachen, die fremden, sie eint dir der Geist
Unendlicher Einheit, da er die Schweben
Der vierzehn Völker Europas umkreist.

Und in dem Hinschwingen von Ferne zu Fernen
Wächst dir die Seele, verklärt sich der Blick,
So wie die Welt im Tanz zwischen Sternen
Schweigend ausruht in großer Musik.

(ZWEIG, 1966, p. 95)

A viagem apresenta-se, nas primeiras duas estrofes, como uma fuga do peso da realidade, que envolve o sujeito, para a leveza do novo e ainda desconhecido apresentado na terceira estrofe. No último verso da primeira estrofe e no primeiro verso da segunda estrofe repete-se a frase “Apenas no vôo tu foges...” [Im Flug nur entfliehst du...] dando ênfase à fuga. Em primeiro lugar é destacada a fuga do meio em que o sujeito está inserido, contido nas palavras “violência e lei” [Gewalt und Gesetz] e, em segundo lugar, a fuga de seu próprio peso espiritual.

Voltando a Ernst Bloch podemos tematizar aqui a falta de identificação do sujeito consigo mesmo e com o meio que o cerca. O espaço utópico é identificado por Bloch como “terra acolhedora” [Heimat], justamente compreendida como um espaço de identificação. A viagem proporciona, através do distanciamento, a possibilidade de unidade de espírito – ideário pacifista –, unidade infinita que pode inclusive ultrapassar as fronteiras entre os povos europeus. Surgem nas poesias, pela primeira vez, os conceitos de distanciamento [Ferne], estranhamento [Fremde] e unidade [Einheit], união dos países europeus e do próprio espírito. Na viagem, entre distância e distâncias [..von Ferne zu Fernen] o olhar do sujeito lírico se transfigura, se alarga; a “terra acolhedora” [Heimat] delimitada cresce em suas fronteiras integrando os quatorze povos da Europa num único país. Já em 1906, em outra poesia de Zweig, o conceito de “terra acolhedora” [Heimat] é apresentado

como “todo país, no qual estou como hóspede” [Noch wird die Heimat jedes Land, / Dem ich gerade zu Gaste bin...] (ZWEIG, 1966, p. 56).

O motivo da viagem é uma alegorização da relação do sujeito com o que se compreende como “terra acolhedora” [Heimat], uma apresentação da identificação ou do estranhamento dele em face do mundo. O universo cosmopolita zweiguiano começa a formar-se assim através de um processo de estranhamento exposto pela experiência da viagem. Nos versos da terceira estrofe está à mostra a discrepância entre o conceito de pátria localizada e limitada geograficamente e o novo, que através da viagem se torna consciente ao eu lírico. Mais para miragem do que para a paisagem apresenta-se a paisagem descrita em “Paisagem longínqua” [Die ferne Landschaft]; mais para utopia do que para pátria real está a imagem apresentada da Europa unida e da identificação do sujeito com a nova “Heimat” ampliada na temática da viagem.

Sob a escolha das temáticas do sonho, da paisagem longínqua e da viagem impõe-se irremediavelmente uma distância entre o sujeito e a realidade. Para tal o autor não evoca realidades objetivas para então opô-las ao novo, ao devaneio, mas a um estado de alma no qual o sujeito encontra-se absorto. Este estado de espírito é construído nas poesias aqui analisadas a partir da linguagem usada e de imagens. Em “Paisagem longínqua” [Die ferne Landschaft] o que a princípio parece ao leitor “apenas” um momento passageiro na vida do sujeito [nur ein Traum] é ampliado na nona estrofe com a imagem do caminho que traspassa as noites. No início o termo noite é usado no singular e induz o leitor a compreender o sonho da paisagem longínqua como um momento passageiro. Na nona estrofe o termo “noite” passa a ser usado no plural e amplia o espaço de tempo. A idéia do momento plural é completada pela expressão “uma única vez” [ein einzig Mal], o que se pode interpretar como a vida toda. Palavras como “espírito” [Geist], “infinita unidade” [unendliche Einheit] não permitem compreender o momento da viagem como algo imediato, no poema apresentado. A viagem assume um caráter metafórico e uma dimensão existencial.

Neste sentido as poesias de Stefan Zweig são neo-românticas. Apesar desta entrega do sujeito ao seu mundo interior, de sua imersão em um estado de espírito, ele não se desliga completamente da realidade e mantém uma consciência de seu distanciamento em relação a ela. A realidade transparece em expressões como “minhas noites” ou “fuga da violência e da lei”; sem estar diretamente em oposição

ao sonho, ela permanece como uma lembrança dentro do novo ou do devaneio. Podemos falar aqui num processo de tomada de consciência do sujeito poético da realidade através do distanciamento. É nesse sentido que alguns dos recursos e temas escolhidos por Stefan Zweig em seus poemas podem ser compreendidos como utópicos.

Judaísmo, diáspora e utopia

As relações entre o messianismo judeu e a utopia, bem como entre o sionismo e a utopia, são tema de debate constante nos estudos em torno do conceito de utopia e políticas do século XX.⁶⁴ Na Europa da virada do século XIX para o século XX a figura de Theodor Herzl é ponto de referência nas discussões. Herzl nasceu em 1860 na cidade de Pest, hoje parte de Budapeste, e estudou direito na universidade de Viena. O antisemitismo ascendente na Europa da época impulsionou a escrita da obra *O Estado judeu* (1896), na qual o autor procura a solução para a questão do povo judeu na fundação de um novo Estado. A obra assume importância à medida que serve de base para o sionismo político, que contribui para o desenvolvimento e a fundação do moderno Estado de Israel. O próprio Herzl nunca viu sua primeira obra como uma utopia, antes como um projeto político a ser realizado. Seis anos depois o autor apresenta uma nova obra, desta vez o romance utópico *Altneuland* (1902), no qual é descrita a sociedade judaica ideal.

Theodor Herzl foi líder do movimento sionista na Europa e organizou, em 1897, seu primeiro congresso. O termo sionismo remete ao monte Sião nos arredores de Jerusalém e prega que o problema do anti-semitismo apenas será resolvido com a fundação de um estado judaico na Palestina. Após a morte de Herzl, em 1904, fortaleceu-se o movimento territorialista (Jewish Territorial Organisation – ITO), que pregava a necessidade de um estado judaico sem a necessidade de instaurá-lo na Palestina; o movimento apresentou propostas e tomou iniciativas em contato com vários países, inclusive a América do Sul. As propostas de criação de um estado judaico em outros territórios que não o da Palestina sempre foram rechaçados pela ala religiosa do movimento sionista.

⁶⁴ Representativas são por exemplo as publicações de Michael LÖWY, 1989; 1990; 1997.

Hannah Arendt (1989) compreende o sionismo como consequência de uma carência de realidade [Wirklichkeitsbedürfnis], como tentativa de realizar, através de mudanças políticas, esperanças que acompanharam o povo judeu durante os dois mil anos da diáspora. Para Arendt o sionismo não foi um movimento isolado, ele pode ser integrado ao conjunto de movimentos ocorridos no século XIX com a pretensão de explicar a realidade e definir o futuro, “encontrar a chave para a história” (ARENDT, 1989, p. 67). A teoria de Herzl foi, ainda segundo Arendt, impulsionada pelo antisemitismo, política que se desenvolveu na Rússia, na Alemanha, na Áustria e na França e pela formação de grupos intelectuais judeus no final do século XIX. No referido texto de Arendt, o termo utopia é associado ao sionismo e está carregado de uma conotação negativa de quimera ou projeto político impossível de ser realizado.

Como já destacou Andrea Livnat (2004) na introdução à edição do romance utópico *Altneuland*, Theodor Herzl previu que sua obra *O Estado Judeu* (1988) seria interpretada como uma utopia, também para ele o conceito estava carregado da negatividade da não-realização. Na introdução, o autor aponta duas diferenças entre seu texto e o romance utópico, no exemplo da *Utopia* de Thomas Morus. Primeiramente o projeto sionista descrito em *O Estado Judeu* parte de um impulso que se complementa na realidade [in der Wirklichkeit vorkommenden Treibkraft] (HERZL, 1988, p. 8) existente na sociedade, uma necessidade do povo judeu e pretende também mudanças reais, ao contrário do romance utópico, um exercício puramente imaginário. Em segundo lugar Herzl aponta como diferença a forma textual, caracterizada pela economia de descrições e detalhes⁶⁵.

É portanto necessário apreender o conceito de utopia num sentido mais amplo, como já discutido no segundo capítulo do presente trabalho, para relacioná-lo com o nome de Herzl. Há por trás de toda obra um pensamento utópico, um desejo de espaço ideal para o povo judeu. Mas ao se referir aos textos, é necessário distinguir o romance, uma obra ficcional do projeto político e da tentativa de realização na prática. Recorro às palavras de Ernst Bloch para melhor compreender o projeto de Herzl sob a insígnia da utopia:

A utopia de Herzl oscilava inicialmente na busca pelo país do futuro, entre a Argentina e a Palestina. E os caminhos para Canaã passavam por um realismo político e pela diplomacia, mediante astuta consideração de manobras existentes e interesses imperialistas de algumas potências. (BLOCH, 2006, vol. 2, p. 158)

65 “Um den Entwurf vor dem Verdacht der Utopie zu schützen, will ich auch sparsam sein mit malerischen Details der Schilderung.” (HERZL, 1988, p. 9)

E mais adiante:

A única alternativa para o judaísmo parecia ser extinguir-se pelo matrimônio misto ou renascer como país: Herzl apregoava a última, mas na forma de um Estado nanico capitalista-democrático por graça da Inglaterra ou também da Alemanha, sob a soberania do sultão. (BLOCH, 2006, Vol. 2, p. 158)

Ernst Bloch, no capítulo “Velha terra nova, o programa do sionismo” incluído no segundo volume de seu *Princípio esperança*, elucida a integração, a primeira aurora de adaptação do povo judeu, relacionando-a à ascensão do capitalismo: “o espírito judeu inseriu-se em um (tempo) que desfazia tudo com palavreado, que apenas produzia para o mercado, e destacou-se nisso” (BLOCH, 2006, vol. 2, p. 154). Contudo a discriminação dessa minoria tornou-se realidade ainda antes do fim do século XIX e trouxe consigo o extermínio. Ela desencadeou uma forma de orgulho inautêntico, de modo que muitos judeus se declaravam sionistas sem que realmente quisessem emigrar do país em que viviam. O sionismo praticado por Herzl, segundo Bloch, tornou o sonho judaico uma questão burguesa.

Michael Löwy (1989; 1990; 1996) procura em seus estudos algumas proximidades entre utopia libertária e messianismo, recorrendo a estudos de Gerschom Scholem sobre as definições de utopia desenvolvidas por Karl Mannheim, Bakunin e Landauer.

Em primeiro lugar, segundo Löwy, o messianismo contém duas tendências: uma corrente restauradora, voltada a um ideal passado, ao restabelecimento de uma harmonia edênica perdida; e uma segunda corrente utópica, que aspira a um futuro radicalmente novo. Ainda conforme Löwy, Karl Mannheim observa que a utopia revolucionária é sempre acompanhada de uma nostalgia de formas do passado, como por exemplo a sociedade camponesa tradicional. Em segundo lugar o autor expõe a redenção, pensamento base do messianismo, necessariamente enquanto um acontecimento histórico e universal, uma mudança radical na realidade existente, “a chegada do Messias é uma irrupção catastrófica”⁶⁶, não apenas espiritual e individual. De forma semelhante a revolução é concebida por Mannheim como uma irrupção no mundo.

66 Löwy fundamenta sua teoria na obra de Gerschom Scholem, *The Messianic Idea in Judaism and Other Essays on Jewish Spirituality* (1971): “O messianismo judeu é, em sua origem e em sua natureza – nunca é demais insistir nisso –, uma teoria da catástrofe. Essa teoria insiste no elemento revolucionário, cataclísmico, na transição do presente histórico ao futuro messiânico. (SCHOLEM, apud LÖWY, 1990, p. 134)

Outro aspecto destacado por Löwy como essencial para a compreensão da relação entre utopia libertária e o messianismo judeu é o que Scholem denominou o aspecto intrinsecamente anarquista presente no messianismo judeu, a idéia de que o evento do Messias implica na abolição das restrições que a Torá tem imposto aos judeus. No novo mundo a força do mal seria destruída e assim também as restrições impostas perderiam sua significação. A partir destes três elementos é possível, segundo Löwy, estabelecer um paralelismo entre a utopia e o messianismo.

Há no último capítulo do livro de memórias de Stefan Zweig, *O mundo que eu vi*, um relato sobre a morte de Sigmund Freud – amigo e interlocutor do autor –, no exílio na Inglaterra. Seguida, no texto de Zweig, de uma longa análise da catástrofe vivida pelo povo judeu na primeira metade do século XX, assunto que ele teria discutido longamente com o amigo vienense. O relato se inicia citando, consecutivamente a perseguição sofrida pelos judeus na Europa durante a década de 30: primeiro a perda dos direitos de cidadão, direito ao trabalho, à comunicação; as invasões das casas; e por fim a fuga para o exterior como última salvação. “Não existe sofrimento comparável ao sofrimento judeu” (BLOCH, 2006, vol. 2, p. 153) são as palavras de Ernst Bloch que descrevem essa trajetória descrita também por Zweig.

Segundo Zweig, o antisemitismo e a perseguição dos judeus na Europa do século XX eram, para o povo judeu, uma tragédia maior que para os antepassados, devido à falta de um motivo, à culpa, em razão à falta de uma consciência histórica entre os judeus. Zweig, como relata Donald Prater na biografia *European of Yesterday. A Biography of Stefan Zweig* (1980), era judeu descendente de uma família que, como tantas outras, havia se integrado totalmente à cultura européia, tendo perdido suas características judias. Não era nem religiosa nem nacionalista, era européia. Em sua compreensão, o povo judeu não podia mais ser visto como uma unidade.

Contudo, o trágico nesta tragédia judia do século XX estava no fato de que aqueles que a sofriam não encontravam o sentido e a culpa. Todos os expulsos nos tempos medievais, seus bisavôs e antepassados pelo menos sabiam por que sofriam: pela sua crença, pela sua lei... Os judeus do século XX, porém, há muito já não eram uma comunidade. Eles não tinham uma crença em comum, eles sentiam o judaísmo antes como um fardo do que um orgulho e não tinham consciência de uma missão. (ZWEIG, 1998, p. 482)

Essa falta de identificação do povo judeu com o judaísmo, sua crença e sociedade judia, tão bem percebida e descrita por Stefan Zweig, foi talvez um dos

principais motivos para a sua renúncia de participar ativamente do movimento sionista que havia se desenvolvido na Europa na virada do século.

Os biógrafos de Stefan Zweig concordam ao afirmar que o autor não foi adepto do sionismo, e aqui nos referimos ao pensamento utópico como defendido por Theodor Herzl e Max Brod. Apesar de dever a edição de suas primeiras poesias e narrativas ao apoio recebido do então redator do jornal *Neue Freie Presse*, Theodor Herzl, e admirá-lo como escritor e jornalista, Stefan Zweig, como descreve no texto “Recordando Theodor Herzl” [Erinnerung an Theodor Herzl] e em *O mundo que eu vi*, não assumiu os ideais de uma nação para os judeus na Palestina defendidos nas obras daquele pensador.

Jacques Le Rider no ensaio “Stefan Zweig – Apresentação do judaísmo nas narrativas dos anos 30 e 40” [Stefan Zweig – Darstellung des Judentums in den Erzählungen der dreissiger und vierziger Jahre] (1995), compreende que a identificação de Zweig com sua origem judaica era idealizada, sendo por um lado “invisível para o mundo, a fim de não interferir no processo de assimilação total da cultura européia”. Por outro lado, “permanece como uma vocação especial para o individualismo e cosmopolitismo” (RIDER, 1995, p. 206; 221). Era uma forma de não-ser-mais e ainda-ser judeu, como a incorporava Montaigne, cuja mãe era de origem judia.

Em 1917, Zweig escreveu em carta a Martin Buber:

Nunca eu havia me sentido devido ao judaísmo em mim tão livre como agora, na era da loucura do nacionalismo, – e do judaísmo e dos seus – me separa apenas o fato de que eu nunca quis que o judaísmo se tornasse novamente nação e com isso se degradasse à concorrência de realidades. Pois eu amo a diáspora e a afirmo como sentido do seu (judaico) idealismo, como vocação cosmopolita de todo ser humano. E eu nunca quis uma outra união a não ser a de espírito...⁶⁷ (ZWEIG, *apud* MÜLLER, 1998, p. 63)

O depoimento de Zweig na carta destacada pelo biógrafo Hartmut Müller confirma o distanciamento do jovem autor em relação ao movimento sionista. Para Stefan Zweig, a diáspora possibilita ao povo judeu a liberdade de viver sem uma pátria geograficamente limitada, um desapego em relação ao que ele denomina “concorrência da realidade”. Segundo o autor a única necessidade de união se revela numa união espiritual. Esse pensamento é certamente intensificado pelo nacionalismo exacerbado que rege a Europa na primeira metade do século XX,

⁶⁷ Nie habe ich mich durch das Judentum in mir so frei gefühlt als jetzt in der Zeit des nationalen Irrwahns – und von Ihnen und den Ihren – trennt mich nur dies, daß ich nie wollte, daß das Judentum wieder Nation wird und damit sich in die Konkurrenz der Realitäten erniedrigt. Daß ich die Diaspora liebe und bejahe als den Sinn seines Idealismus, als seine weltbürgerliche allmenschliche Berufung. Und ich wollte keine andere Vereinigung als im Geist... (ZWEIG, *apud* MÜLLER, 1998, S. 63)

nacionalismo do qual o autor se deu conta durante a Primeira Guerra Mundial, quando precisou retornar às pressas de sua viagem à França e repentinamente viu, no lado inimigo, aqueles que haviam sido seus amigos até então.

No drama *Jeremias* (1917), Zweig combinou as temáticas do judaísmo e da guerra. O profeta Jeremias, personagem principal, é atormentado por visões de horror e destruição que caem sobre a cidade de Jerusalém. Crente de que Deus o escolhera para anunciar a queda de Jerusalém, Jeremias, o profeta bíblico, procura precaver o rei dos judeus, Sedecias, sobre o possível ataque de Nabucodonosor e seu soldados e sobre a possível derrota. Para suas palavras o rei não tem ouvidos, Jeremias é preso, condenado por sua fraqueza e chamado traidor. Sedecias se rende à voz do povo que clama pela guerra crente de mais uma vitória. As muralhas de Jerusalém não resistem aos ataques, Nabucodonosor e seus soldados matam os três filhos do rei, cegam Sedecias e tomam a cidade. A guerra está perdida. O povo agora derrotado clama por misericórdia ou, em sua coragem e fé, prefere a morte à vida em Jerusalém tomada. Mais uma vez a voz do profeta Jeremias se levanta, desta vez para consolar os derrotados. No nono e último ato o povo segue Jeremias e parte para o exílio. A derrota desperta em Jeremias e no povo judeu uma força espiritual superior e os deixa partir alegres e cantantes sob os olhos estupefatos do capitão caldeu e ao som das sábias palavras de um de seus soldados.

O caldeu: Vê, olha como caminham para o sol. Há um brilho sobre este povo, uma aurora sobre suas cabeças. Poderoso há de ser o seu Deus.

O capitão caldeu: Seu deus? Não lhe demolimos os altares? Não o vencemos?

O caldeu: Não se pode vencer o invisível. Pode-se matar os homens, não o deus que neles vive. Pode-se dominar um povo, nunca o seu espírito. (ZWEIG, 1943, p. 302)

O profeta tinha boa intenção e foi duas vezes derrotado, primeiro pela própria desconfiança do povo e sua vontade de guerra, e em seguida com a perda de Jerusalém. A sua superioridade consiste em transformar a derrota numa experiência exitosa, o exílio em liberdade como lemos ao final do nono ato.

Eis,
Povo de peregrinação, povo de Deus, prepara-te para a viagem,
Olha ao longe,
Não olhes para trás!
Os que ficam
Têm pátria;
Os que deambulam têm o mundo. (ZWEIG, 1943, p. 304)

Em sua biografia, Stefan Zweig afirma não ter tido de forma alguma a pretensão de escrever um drama pacifista, como *Jeremias* foi tantas vezes lido,

assistido e interpretado na época de sua estréia em Zurique. O drama seria antes uma representação de vitórias e derrotas. Aquele que tantas vezes é visto como fraco e temeroso, em tempos de vitórias se transforma, é o mesmo que em tempos de derrota demonstra força e coragem, como Jeremias, que demonstra na derrota uma superioridade espiritual e não pode ser destruído.

Mas, inconscientemente, escolhendo um tema bíblico, eu tocara algo que até ali não havia utilizado: a comunhão, obscuramente fundada no sangue ou na tradição, com o destino judaico. Não era esse o meu povo, o que sempre e sempre fora vencido por todos os povos, mas graças a uma força misteriosa sempre sobrevivera a eles – aquela força que pela vontade transforma a derrota e sempre, sempre a supera? (ZWEIG, 1999, p. 304)

O povo judeu e a diáspora são as temáticas abordadas nesse drama escrito durante a Primeira Guerra Mundial. A leitura de *Jeremias* possibilita ao leitor compreender o que distancia Zweig do movimento sionista. Aos seus olhos o projeto de Herzl de reconstruir um país para o povo judeu era movido pelo mesmo sentimento nacionalista que impulsionou a guerra. Zweig antes defendeu “um judaísmo moral, universal, imune ao nacionalismo” (DINES, 2004, p. 24). A relação entre utopia e judaísmo não se resume para Stefan Zweig ao ideal de encontrar um país, um espaço geográfico para o povo judeu. Mais que isso, a utopia deve ser compreendida nesse caso como a própria diáspora, a capacidade de que os judeus possam viver sua fé sem fronteiras. A fé, a crença na ressurreição para a eternidade movem o herói Jeremias, ressurreição que se alcança através do padecimento terreno. A derrota em Jerusalém é possibilidade de renovação.

No movimento sionista, Ernst Bloch ressalta a peculiaridade de ser ele ao mesmo tempo passado idealizado e futuro esperado, mas o que lhe parece extraordinário é a disposição para o compromisso de agir de acordo com a intenção dos profetas. A partir dessa combinação, o filósofo afirma que a utopia judaica não carece de um sionismo geográfico como o proposto por Herzl. Ele acredita antes que, dentro de um modelo libertário abrangente, universal, os judeus sempre encontrarão espaço, “a fim de tornar obsoleto o último gueto. Alinhar-se com o movimento em busca da luz, qualquer que seja o país a que se pertença: isso parece ser uma pátria autenticamente judaica” (BLOCH, 2006, vol. 2, p. 163). Assim era a pátria também procurada por Zweig.

Nada de utópico há, porém, no exílio descrito pelas palavras do rabi Eliezer, personagem da lenda “O candelabro enterrado”, que Zweig publicou em 1937: “Mas, por mais que nos dispersássemos de norte a sul como o joio num campo,

continuamos a ser, apesar de tudo, entre os outros povos, mercê do nosso Deus e de nossa crença, um povo único e particular” (ZWEIG, 1953, p. 218). O povo judeu aparece mais uma vez como tema na literatura de Zweig, e como vemos não há expressão da necessidade de integração no exílio, para que se mantenha a união. Antes, mesmo sob a experiência da dispersão, permanece na voz das personagens a esperança de um milagre, o retorno à sua terra: “Seu espírito conservava-se fechado a todo pensamento que não fosse este: possa Mernefesch realizar o milagre e fazer desaparecer a maldição do exílio que pesa sobre o povo de Israel” (ZWEIG, 1953, p. 253).

As interpretações desta lenda, escrita por Zweig já no exílio, são diversas. Para alguns teóricos, em especial para os teóricos israelitas, ela comprova uma tardia conversão do autor ao sionismo político, como cita Mark H. Gelber no ensaio “Mudança na relação de Stefan Zweig com o sionismo” [Wandlung in Stefan Zweigs Verhältnis zu Zionismus] (2003). Antes de me posicionar, segue uma rápida apresentação do texto.

A lenda trata do destino do candelabro de sete braços, símbolo religioso do povo judeu, repetidas vezes roubado e transportado de país em país. A narrativa está ambientada em Roma no ano de 455, quando os vândalos tomam a cidade por vários dias e levam todas as riquezas consigo, entre elas o candelabro. Um grupo de doze homens, velhos judeus, e o menino Benjamin, levado para testemunhar a ação para a geração vindoura, acompanha a retirada dos vândalos e o transporte da menorá. Todos assistem em silêncio, apenas o menino tem coragem de tentar salvar o objeto sagrado no momento do embarque no navio. Benjamin voltará a ver o candelabro e tentará resgatá-lo mais uma vez, aos noventa anos, quando mais uma vez a menorá peregrinou, desta vez para Bizâncio, em poder do imperador Justiniano.

Os fatos históricos nos contam que o Imperador Justiniano devolveu o candelabro a Jerusalém. Na lenda de Zweig, o candelabro é copiado e enquanto a cópia fica em poder do imperador Justiniano seguindo o caminho traçado nos fatos históricos, o verdadeiro é enterrado por Benjamin no solo sagrado de Israel, permanecendo assim, ao final da narrativa, a esperança de que também o povo judeu possa retornar a sua terra.

Talvez, ao contrário – e meu coração tem disto firme convicção –, seja sua vontade que Israel retorne à sua pátria. Saberá então – não tenhas dúvida! – escolher alguém que apanhará

uma enxada e desenterrará a menorá, como me escolheu para escondê-la.” (ZWEIG, 1953, p. 276).

O candelabro transforma-se em símbolo, e seu destino está para o destino do povo de Israel. O final em aberto deixa transparecer dúvida em relação à possibilidade ou não do retorno, e enquanto há dúvida há esperança.

Continua sendo o segredo de Deus e dorme nas trevas das idades; quem sabe se dormirá sempre, invisível e chorando por seu povo, que continua a errar de exílio em exílio, ou se se acabará por destruí-lo no dia em que Israel se reencontrar a si mesmo, e se, de novo, resplandecerá no templo da paz? (ZWEIG, 1953, p. 283)

Uma reação às políticas anti-judaicas do nacional-socialismo? Uma mudança de postura diante do sionismo a partir da experiência do exílio? Como apontou Mark H. Gelber, a lenda pode ser interpretada à luz dos ideais sionistas, porém se ela, realizando-se como um texto de ficção, comprova que o autor Stefan Zweig se convenceu dos ideais de Herzl, isso é questão passível de discussão. Gelber analisa os textos de ficção de temática judaica por um viés biográfico, apontando para fatos (em especial a relação de Zweig com seu primo Egon Zweig, ativo no movimento sionista) que comprovariam uma ligação do autor com o sionismo político. Gelber considera conclusivamente que há uma tentativa de Zweig de encontrar uma ponte entre os seus ideais de um judaísmo cultural e universal e o sionismo político como praticado por Herzl.

Uma leitura atenta de outras obras do autor sob a perspectiva aqui proposta pode enriquecer esta discussão. Adiantando-nos aos nossos propósitos de analisar a obra *Brasil, país do futuro*, apresentamos uma das perguntas que nortearão esta análise, ou seja: o quanto os dois modelos utópicos aqui apresentados – por um lado a diáspora como utopia (um modelo utópico libertário abrangente) e por outro o desejo de encontrar para o povo judeu um país ideal – foram transpostos à imagem do Brasil apresentada na obra.

Miniaturas históricas e o mito do Eldorado

Biografias romanceadas, ensaios e relatos de viagem: as formas de escrita que se realizam nos limites entre ficção e história parecem sobressair-se entre todas as obras do autor na fase entre-guerras. É notório o interesse do autor por fatos históricos e momentos heróicos da humanidade, e dentre os motivos eleitos o tópico

das grandes viagens de descobrimento e conquista das Américas é recorrente. Das personalidades que mais fortemente impressionaram o autor destacamos Fernão de Magalhães, Americo Vespúcio, Vasco Nuñez de Balboa e o suíço Johann August Suter. O que impulsionou esses homens às grandes viagens foi por vezes a ganância, por outras a aventura, a procura de novas terras ou a procura de uma nova existência, o desejo de ouro e riquezas capazes de proporcionar a felicidade e a imortalidade. Os traços esboçados por Zweig, os desejos e esperanças que movimentaram esses homens, são inseparáveis da utopia.

Ernst Bloch, como já comentei, inclui o mito do Eldorado, as maravilhas das terras distantes, entre as utopias geográficas, pois em primeiro lugar elas trazem no “centro positivamente esperado o tópico: terra do ouro, terra de riquezas” (BLOCH, 2006, vol. 2, p. 303). Apesar das motivações aparentemente materialistas e imediatas, o filósofo, em segundo lugar, insiste no cerne fantástico oculto em todo desejo de descobrimento. Por trás do desejo de encontrar modestamente terras ocultas, materiais como ouro e prata, está o desejo de felicidade eterna, de encontrar o paraíso terrestre. O terceiro elemento que Bloch destaca é o sujeito figurado nas narrações e sua postura diante do elemento desejado. Para tal o autor recupera os conceitos de inventar e descobrir: enquanto o sujeito, ao inventar, assume papel ativo, ao descobrir ele assume postura contemplativa. O elemento desejado, a terra distante, o Eldorado é objeto existente, não precisa ser desenvolvido, apenas procurado. A procura, no entanto, no caso da utopia, exige ação, e dessa forma o “descobrimento especificamente geográfico é contemplativo apenas na medida em que deixa de agir no estágio final”, ou seja, na chegada (BLOCH, 2006, vol. 2, p. 303).

Em 1927, Zweig publicou *Momentos decisivos da Humanidade*, contendo cinco miniaturas históricas. Em 1943 surge uma edição póstuma contendo 12 textos, e atualmente o livro, na 47ª edição, é composto de 14 textos. Segundo dados do biógrafo Donald Prater (1980), muitos dos textos foram escritos após a primeira edição, como por exemplo em 1936, enquanto Zweig trabalhava na lenda “O candelabro enterrado”, e em 1937, quando escreveu *Fernão de Magalhães*. Para a presente análise destacamos os textos “A descoberta do Eldorado”, escrito e publicado em 1927, e “A fuga para a imortalidade”, publicado apenas em 1943 e provavelmente escrito entre 1936 e 1937. Encontra-se no seu diário, em anotações datadas de 14, 15 e 16 de agosto de 1936, uma menção ao projeto de escrever uma

“miniatura histórica” e um romance ou novela sobre a temática dos descobrimentos. Na ocasião o autor encontrava-se a bordo do navio em direção ao Brasil e, como revela, se ocupava com a história dos descobrimentos, em especial com a leitura do livro de Jean Sarmiento de Gamboa sobre Magalhães. Também nesta viagem o autor registra em seu diário o encontro com um certo Mr. Montagne, um pessimista incurável no que diz respeito ao Brasil. “Ele sozinho defende sua visão pessimista em relação ao Brasil. Ele considera a natureza, com seus insetos xilófagos, invencível. Ele também não acredita que um europeu possa permanecer no Brasil ininterruptamente mais de dois anos sem perder suas forças...”⁶⁸ (ZWEIG, 1984, p. 397). O fato seria insignificante não fossem as similitudes entre esse registro do diário e as descrições da natureza presentes no texto “A fuga para a imortalidade”. Nele, como veremos mais detalhadamente adiante, a natureza no novo mundo apresenta-se ameaçadora e invencível ao homem europeu.

As “miniaturas históricas” são em sua maioria textos curtos em prosa; há apenas dois que não seguem a regra, um em forma de drama e o outro, um epílogo. Ambos os textos escolhidos para a presente análise têm a forma de ensaios.

Para o ensaio “A descoberta do Eldorado”, Zweig escolhe uma personagem condenada por roubo em sua terra natal. Por essa condição, desejo e necessidade levam o europeu Johann August Suter em direção à América em 1834. O título já anuncia: Suter encontrou o Eldorado. Consegue construir sua nova existência pouco tempo depois de chegar a seu destino. De colono empregado, passou a pequeno proprietário e poderia viver tranquilamente dessa maneira, no Missouri. Contudo, seu espírito aventureiro é atraído pelo som mágico que a palavra Oeste adquiria nos contos dos viajantes e ele parte mais uma vez, agora em busca daquela “nova terra, da qual ninguém sabe nada ao certo, mas cujas riquezas são fabulosas” (ZWEIG, 1999, 155): a Califórnia. Não falta a essa terra fabulosa nem mesmo a denominação de “terra de que emana leite e mel”, na descrição de Stefan Zweig. É lá, naquela terra virgem, que Suter vai fundar sua Nova Helvécia. Após a longa e difícil viagem por terra e mar, Suter chega em São Francisco, um povoado de pescadores e é no vale do Sacramento que ele vai fundar sua colônia. Ali a natureza é generosa.

O êxito é gigantesco. As sementeiras produzem de imediato quinhentos por cento. Os depósitos estão abarrotados e as cabeças de gado contam milhares, e isso apesar das

68 Er allein pessimistischer über Brasilien. Er hält die natur für unbesiegbar mit ihren holzfressenden Insecten, er glaubt auch nicht, dass Europäer ohne Schaden an Kraft länger als zwei Jahre ununterbrochen bleiben können;... (ZWEIG, 1984, S. 397)

grandes dificuldades pelas quais passava o país, com os índios... Nova Helvécia ia adquirindo proporções tropicais fantásticas. (ZWEIG, 1999, p. 158)

As dificuldades da viagem parecem compensadas, Suter se torna um dos homens mais ricos do mundo. Porém, o que poderia ser uma dádiva ainda maior torna-se sua desgraça: em suas terras seus empregados encontram o verdadeiro Eldorado, o ouro “nunca tinha se apresentado de um modo tão fácil na superfície da terra” (ZWEIG, 1999, p. 160). A colônia Helvécia é tomada e devassada por milhares de aventureiros de todas as regiões e nacionalidades à procura de ouro. Sobre as terras de Nova Helvécia surge em pouco tempo uma nova cidade, São Francisco. A Suter resta reclamar seus direitos perante as autoridades, e no processo são acusados 17.221 colonos por ocuparem indevidamente as terras do suíço. Suter, anos mais tarde dono de uma nova colônia, vence o processo. Contudo, mais uma vez o que parece uma vitória se revela uma tragédia, a multidão enfurecida mata seus três filhos e destrói sua nova colônia. De herói aventureiro Suter transforma-se num patético mendigo e a causa de sua desgraça é o Eldorado encontrado.

Assim como em *Jeremias* o autor opta por um perdedor como personagem: o heroísmo de Suter está no seu espírito aventureiro, na coragem e persistência necessárias para reconstruir três vezes sua existência, sempre guiado pelo desejo de encontrar um espaço ideal. Uma vez encontrado este espaço nas proximidades de São Francisco, a natureza permite a Suter alcançar os mais altos lucros. As mudanças políticas eram propícias, pois desde 1821 a Califórnia havia se tornado uma província mexicana, passando a pertencer aos Estados Unidos em 1850 justamente na época de construção da colônia de Suter. É com trabalho e esforço que Suter, sua família, amigos e escravos constroem a Colônia. Nova Helvécia é um espaço ideal, proporciona riqueza e segurança aos seus habitantes chegando ao ápice com a descoberta do ouro. Justamente o elemento ouro, que em princípio garantiria a felicidade, torna-se causa da destruição de Suter, pois instiga a cobiça na população local. O momento da chegada – para usar a denominação de Ernst Bloch (Bloch, v. 2, 2006. p. 304): esse “momento de extasiante contemplação e felicidade suprema” – é no texto de Stefan Zweig o momento de queda, perda da segurança e riqueza que garantiam a felicidade de Nova Helvécia. A chegada à utopia transforma-a em desgraça.

Balboa em suas investidas no Panamá três séculos antes, tema de outro ensaio de Zweig intitulado “A fuga para a imortalidade”, é também atraído pela

possibilidade de encontrar o Eldorado. Não lhe bastou a conquista da cidade de Darién às margens “de um rio cheio de ouro, onde havia nativos pacíficos.” (ZWEIG, 1999, p. 16). Necessitava de mais ouro, pois o ouro significava poder e só assim poderia libertar-se de graves acusações de levante contra a coroa real, de que foi acusado por tomar posse da colônia indevidamente, expulsando os enviados do rei, e alcançar o perdão. Desta vez Balboa é atraído pelos relatos dos indígenas, um certo cacique Comagre se refere a um oceano enorme a oeste cuja existência é acobertada pelas montanhas e aos “rios que correm para ele e trazem ouro consigo.” (ZWEIG, 1999, p. 19). Balboa mais uma vez crê ter encontrado a pista para a lendária terra do ouro e o outro oceano, ainda desconhecido. O mundo tomou consciência do Pacífico em 1513, fato pelo qual o nome de Balboa ficou inscrito na história. No novo oceano o aventureiro têm uma surpresa: não há ouro, mas pérolas trazidas das ilhas. Apesar do êxito de sua aventura, pela terceira vez Balboa é atraído por riquezas ainda maiores. Outro cacique aponta para montanhas longínquas, mas visíveis dali, onde estaria situada a lendária “Birú”, Ofir do Novo Mundo, “uma terra de riquezas incomensuráveis” (ZWEIG, 1999, p. 32). Balboa parte assim para mais esta conquista, porém é barrado pelas dificuldades da longa viagem (a natureza lhe impõe obstáculos intransponíveis), pela prisão e, enfim, pela morte ordenada pelo então governador, instigado por Pizarro. Balboa torna-se mais uma vítima da ganância e cobiça humana, mas acima de tudo da própria ambição.

Assim como na literatura e nos relatos de viagem da época do descobrimento, no texto de Zweig a geografia fantástica está fundamentada em narrativas que os conquistadores ouviram, ou quiseram ouvir, dos indígenas. O Eldorado, terras de ouro e pérolas em abundância, a legendária Birú: os passos de Balboa são guiados por mitos e desejos utópicos. É interessante observar que, apesar de eleger uma temática utópica, o ensaio, seguindo a tradição formal do gênero, é perspassado pelo realismo, no caso o realismo trágico da matança de nativos, bem como de considerações avaliativas do autor em relação ao caráter e à índole dos conquistadores. As descrições da natureza mostram que nada de utópico há naquelas terras longínquas. Elas compõem antes um quadro de horror, ameaçador para o homem europeu: calor sufocante, árvores pesadas, escuridão abafada da mata, sol que castiga e maltrata, tempestades violentas, insetos e vermes, tudo isso compõe a paisagem. O Eldorado é para Balboa um estado inalcançável. Mesmo

quando o espaço idealizado é encontrado ou está geograficamente próximo não proporciona segurança e completude, parece novamente se deslocar.

Em ambos os textos a correlação Eldorado-felicidade desaparece. Ao desejo de riqueza, felicidade e eternidade a ambição humana impõe limites. A princípio o autor constrói imagens positivas do Eldorado: terra do ouro, nativos pacíficos, natureza generosa, riqueza ao alcance das mãos, os heróis são bravos homens, corajosos, astutos e insistentes. Num impulso inicial os textos parecem coagir à idéia pré-concebida da utopia. Entretanto, são intercaladas às imagens positivas outras negativas, em especial no segundo ensaio quando, sem grandes descrições, surge a constatação: “Lá cometeram a matança usual de nativos” (ZWEIG, 1999, p. 16).

Como oposição ao mundo ideal procurado surge a natureza selvagem e ameaçadora. Porém, a oposição está principalmente relacionada ao sujeito, à multidão gananciosa que devasta a colônia de Suter construída com grande esforço, às centenas de condenados que se aventuram rumo ao Novo Mundo por uma questão de necessidade e sobrevivência. Nos textos de Zweig essa multidão é descrita como uma corja de bandidos fugitivos, agitadores indesejados em seus países, e as necessidades desses sujeitos são reais: “escapar dos credores e da vigilância do enérgico governador.” (ZWEIG, 1999, p. 13). Desta forma é possível afirmar que o desejo de riqueza, a utopia é impulsionada pela necessidade da fuga.

No horizonte de representação dos ensaios está assim a subjetividade: um indivíduo instável, ora herói, ora bandido, ora mendigo patético, vítima da injustiça humana, ora trabalhador insistente, sempre em busca da felicidade, ora ganancioso e ambicioso sem consciência de uma coletividade. Instaura-se assim nos textos uma tensão entre bem e mal, felicidade e ambição e a partir disso surge a constatação da impossibilidade de realização da utopia. Nesse ciclo de representações o autor atribui um moralismo típico à forma do ensaio, fortalecido por caracterizações como “sufocado pelo próprio ouro” (ZWEIG, 1999, p. 161) ou aforismas como “o destino nunca se mostra generoso em demasia” (ZWEIG, 1999, p. 38). Há aí um moralismo que Manuel da Costa e Pinto (1998) afirma ser o campo de batalha do ensaio.

A temática dos descobrimentos e colonização sob o signo do Eldorado, como apresentada nos ensaios, questiona em última análise a legitimação da violência enquanto meio para se chegar à utopia. A pergunta era bastante atual na época em que o autor viveu. Sua geração estava centralmente preocupada, afinal, com a legitimação da violência pelas ideologias nacionalistas de seu tempo.

A escrita da história - uma utopia?

No dia primeiro de setembro de 1939 a Alemanha atacou a Polônia e a Segunda Guerra teve seu início. Para o mesmo mês estava programado o XVII Congresso Internacional do PEN-Club em Estocolmo, para o qual Stefan Zweig havia escrito o ensaio “A história como poetisa” [Die Geschichte als Dichterin], publicado mais tarde na coletânea de ensaios *O mundo não pode dormir* [Die schlaflose Welt] (1983). No referido ensaio Stefan Zweig afirma que o olhar para a história oferece a certeza de que nada do que vivemos é em vão, mesmo os acontecimentos que em épocas passadas haviam deixado aos contemporâneos a impressão de inúteis e sem sentido revelaram mais tarde, vistos sob outros aspectos uma idéia genuína ou um sentido metafísico. Dessa forma, o autor olha naquele momento para sua realidade com a certeza de que todas as confusões e necessidades de então manifestam algo “novo e futuro”.

Nas reflexões, Zweig destaca alguns elementos essenciais do conceito de história em sua época. Em primeiro lugar a história não se apresenta para o autor como uma imagem absoluta da realidade, o que nos é apresentado como história não pode ser de forma alguma o acontecimento completo, nunca uma imagem total do ser humano; ela é apenas uma sobra do verdadeiro ser, apenas fragmentos deste. Seguindo o raciocínio sobre a fragmentação da história, o autor ressalta, em segundo lugar, as lacunas deixadas por ela: assim como cada indivíduo sabe de si mesmo muitas coisas, sentimentos e acontecimentos nunca revelados, também a história mantém seus segredos. Essas lacunas estimulam a imaginação e a criação do poeta. Assim, o autor ressalta a necessidade de falarmos da história sempre no plural, as histórias, pois não há, em sua compreensão, uma verdade única. Mais adiante o autor tematiza a premissa: a história não existe separada da escrita.

E talvez eu deva me expressar ainda mais ousadamente e dizer: talvez não exista a história em si, e sim apenas através da arte da narrativa, através da visão do apresentador o simples fato se torna história; cada experiência e acontecimento é em último sentido verdadeiro, se ele for relatado de forma verídica e verossímil.⁶⁹ (ZWEIG, 1983, p. 265)

Apenas através da narrativa, da arte da escrita, os fatos transformam-se em história. No texto Stefan Zweig afirma que a grandeza de uma nação não consiste

69 “Und vielleicht darf ich mich sogar noch kühner ausdrücken und sagen: es gibt vielleicht überhaupt keine Geschichte an sich, sondern erst durch die Kunst des Erzählens, durch die Vision des Darstellers wird das bloße Faktum zur Geschichte; jedes Erlebnis und Geschehnis ist im letzten Sinne nur wahr, wenn es wahrhaft und wahrscheinlich berichtet wird.” (ZWEIG, 1973, S. 257)

nos fatos históricos, nos feitos de seus heróis, nas grandes lutas e nem mesmo em sua cultura, mas na forma como esses fatos são narrados ao mundo. Segundo o autor uma nação está mais fortemente presente no mundo intelectual (e nele permanecerá) quanto mais poeticamente ela apresentar ao mundo o seu desenvolvimento.

Em outro texto, “A história de amanhã” (1943), Stefan Zweig insiste numa função didática da história escrita e na influência desta sobre a história vivida por sua geração. Ele critica o que identifica como a educação nacionalista, e afirma que a escrita da história deve acontecer num sentido novo e diferente; não deve descrever “a vida da humanidade como um fenômeno estagnante, mas como um progresso para o lado humano e universal, devendo assim salientar principalmente todas as coisas que tenham servido àquela obra definitiva da civilização” (ZWEIG, 1943, p. 205). Substituir a história nacional e das guerras por uma história de perspectiva mais elevada, uma história da humanidade, de sua cultura e projeção da ascensão futura, eis o projeto de escrita da história de Stefan Zweig.

A História de amanhã deve ser uma história de toda a humanidade, e as pequenas disputas não devem ter importância para ela, em face do bem da coletividade. Deve ter, portanto, seus valores completamente modificados, deve negar o que ontem foi aprovado e apoiar o que ontem foi negado. Deve contrapor ao velho ideal da vitória, o novo ideal da união, e desprezar a velha idolatria da guerra. (ZWEIG, 1943, p. 206)

Se por um lado o autor identifica a influência da história, ou da escrita da história sobre a realidade vivida, destacando sua função didática para as gerações vindouras, por outro mostra também a consciência da impossibilidade de prever o futuro a partir do passado histórico. As projeções futuras são, portanto, um jogo ficcional, possibilidades sem garantia de realização.

O decurso da história é incalculável e não conhece sistema, tão pouco quanto um jogo de roletas ou qualquer outro jogo de sorte, pois seus acontecimentos se desenrolam em enorme dimensão e inacreditáveis possibilidades do acaso, de forma que nossa limitada racionalidade terrena nunca seria suficiente para antecipá-lo. Portanto, nunca teremos êxito ao calcular a partir do passado o futuro. “Não existe passado”, disse Goethe, “cujo retorno deveríamos desejar, há somente um eternamente novo, que se forma a partir de elementos estendidos do passado.”⁷⁰ (ZWEIG, 1983, p. 257)

É com as palavras de Goethe que Stefan Zweig expõe o pensamento central de sua compreensão da relação entre história e futuro: o contexto histórico e cultural

70 Der Ablauf der Geschichte ist unberechenbar und kennt kein System ebenso wenig wie das Roulette oder irgendein anderes Glücksspiel, denn ihre Geschehnisse rollen in so ungeheuren Dimensionen und innerhalb so unglaublicher Zufallsmöglichkeiten ab, dass unsere begrenzte irdische Vernunft nie ausreicht, sie zu antizipieren. Nie wird es also gelingen, aus Vergangenheit das Zukünftige zu errechnen. “Es gibt kein Vergangenes”, sagt Goethe, “das man zurücksehnen dürfte, es gibt nur ein ewig Neues, das sich aus den erweiterten Elementen des Vergangenen gestalten.”

em que se desenvolve uma imagem é capaz de revelar a origem de certas tendências presentes na sociedade, sem nunca desenvolver uma imagem completa de seu futuro. A declaração do autor revela a impossibilidade de constituir uma imagem global do futuro, mais uma vez confirma-se o caráter ficcional, um jogo de possibilidades, das projeções futuras presentes em suas obras.

Edgar Salvadori de Decca traça em seu ensaio “Stefan Zweig, um prisioneiro da liberdade: história como utopia e arte narrativa” [Stefan Zweig, ein Gefangener der Freiheit: Geschichte als Utopie und Erzählkunst] (2000) um paralelo entre a compreensão de história por Zweig e outra, por seu contemporâneo, o escritor e filósofo Walter Benjamin. Nas teses sobre o conceito de história, Benjamin⁷¹ interpreta o quadro de Paul Klee *Angelus Novus* e, olhando para a realidade das Guerras Mundiais e do nacional-socialismo, critica o progresso e o conceito de história subjugado a essa realidade. Segundo Salvadori de Decca, nada é mais apropriado que o protagonista zweiguiano – aquele que tem nas mãos seu velho livro de história e é levado a analisar o presente e pensar o futuro – para ilustrar a imagem do anjo como descrita por Walter Benjamin: o anjo olha os escombros da guerra, mas é levado por uma tempestade que se chama progresso. Benjamin critica e nega o conceito tradicional de história – compreendida como uma linha irreversível de acontecimentos concatenados – e a compreensão de teoria histórica como um sistema de coordenadas universais. Para ele a história atualiza-se, sim, no momento de seu resgate narrativo pela escrita, em um aqui-e-agora coletivo, que funde passado e futuro, sob uma condição trágica, como a do anjo de Klee.

Conforme Decca, sempre que Zweig tematiza os perigos da Segunda Guerra Mundial sua compreensão da história aproxima-se desse conceito desenvolvido por Benjamin. Para Decca os espaços apresentados nas obras de Zweig – como o Brasil em *Brasil: país do futuro*, a Viena passada em *O mundo que eu vi* e o tabuleiro do jogo de xadrez na novela *Xadrez* – representam espaços de refúgio do tempo histórico [Zufluchtsorte vor der historischen Zeit]. História e literatura são meios através dos quais é possível refugiar-se do progresso marcado pela guerra, e o espaço deste refúgio, o estudioso denomina utopia. Nas palavras do autor:

Quando Zweig se aproxima da noção de que a história não existe sem a narrativa ele alcança o espaço da utopia. Arte e história redigida e narrada são o espaço utópico de fuga do tempo. História e literatura são meios com os quais é possível distanciar-se do momento histórico do

71 Decca cita a obra de Walter Benjamin: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura*. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. Vol.1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. P. 222-232.

progresso, desenhado pela guerra e destruição. Zweig aproxima-se da conceituação de história de Benjamin. Neste momento escrever e narrar história significa o mesmo que fazer história, pois a distância entre o fazer e o escrever desaparece.⁷² (DECCA, 2000, p. 79)

Na leitura realizada por Salvadori de Decca a história existente na escrita, a narrativa em si, é utopia, um não-espaço, que permite sempre sua atualização, à medida que é lida e interpretada. Nesse sentido, escrever história também é fazer história, ainda segundo Decca. A partir dos ensaios de Stefan Zweig sobre a escrita da história e do impulso proporcionado pelas interpretações de Salvadori de Decca compreendemos que, antes de refugiar-se do momento presente, é justamente através da (re)escrita da história que o autor procura agir em seu meio.

Sob a compreensão da história por Walter Benjamin, modifica-se também a relação entre utopia e história. Diante de um conceito de história descentralizado e plural, a utopia deixa de ser antecipação do momento de realização (Erfüllung) do *telos* da história. Segundo Ingrid Münz-Koenen, assim como o anjo de costas para o futuro olha os escombros do passado, a utopia mantém-se, para Benjamin, primeiramente uma lembrança, ela pertence a uma outra história de esperanças destruídas que apenas podem ser ativadas no presente vivenciado. A utopia pertence a um tempo presente, não a tempos e espaços distantes. Ingrid Münz-Koenen conclui:

Na plasticidade primária das apresentações utópicas está – antes da qualquer classificação de gênero – a sua qualidade estética. Na forma como Benjamin descreve a imagem dialética, a fantasia utópica é uma forma de percepção estética na qual história e utopia se olham nos olhos.⁷³ (MÜNZ-KOENEN, 1997, p. 12)

Os aspectos aqui destacados tornam-se relevantes para tratar da obra *Brasil, país do futuro* assinada por Stefan Zweig sob o signo da utopia. Pois dela faz parte um extenso capítulo sobre a história do Brasil, escrito ele mesmo sob a signo da utopia. O país do futuro é imagem recorrente na história da literatura utópica, e no caso da obra de Stefan Zweig não pode ser compreendida apenas como um espaço de fuga da realidade histórica. O país do futuro é uma imagem, ou como o autor revela na introdução à obra, um olhar lançado para o futuro, uma possibilidade, sem

72 „Als Zweig sich der Vorstellung nähert, dass Geschichte nicht ausserhalb einer Erzählung existiert, gelangt er zum Ort der Utopie. Kunst und Geschichte, verschriftlichte und erzählte, ist der utopische Ort der Flucht vor der Zeit. Geschichte und Literatur sind die Mittel, mit denen man sich aus der historischen Zeit des Fortschritts, die von Krieg und Zerstörung gezeichnet ist, entfernen kann. Zweig nähert sich der Geschichtesauffassung Benjamins. In diesem Moment bedeutet Geschichte schreiben und erzählen soviel wie Geschichte machen, zumal die Distanz zwischen dem Tun und dem Schreiben verschwindet.“ (DECCA, 2000, S. 79)

73 „In der primären Bildhaftigkeit utopischer Vorstellungen liegt – noch vor aller Gattungszugehörigkeit – ihre ästhetische Qualität. In der Art, wie Benjamin das dialektische Bild beschreibt, ist utopische Phantasie eine Art ästhetischer Wahrnehmung, bei der Utopie und Geschichte einander in die Augen sehen.“ (MÜNZ-KOENEN, 1997, P. 12)

que surja da pretensão de compôr uma imagem global desse país e dessa sociedade. A imagem futura do Brasil é um recurso utilizado com objetivos críticos e didáticos: revelar à sua geração um exemplo de sociedade que se opõe àquela guiada pelo sentimento nacionalista que tomou conta da Europa naquele tempo.

A idade do ouro – mito e projeção utópica ao passado vienense

“Idade do ouro” é a expressão escolhida por Zweig para denominar a época de sua vida em Viena, antes da Primeira Guerra Mundial: “Quando eu procuro uma fórmula manuseável para os tempos antes da Primeira Guerra Mundial, nos quais cresci, espero ser suficientemente eloquente ao dizer: era a época de ouro da segurança” (ZWEIG, 1999, p. 15). A expressão remete à mitologia grega antiga e caracteriza a fase primordial da vida humana⁷⁴, nela o homem teria vivido em estado ideal. O mito está presente em várias culturas, o encontramos nas obras de Platão, Ovídio e Virgílio. Na Europa o mito da idade do ouro é encontrado primeiramente na obra de Hesíodo, *Os trabalhos e os dias*. O poeta grego descreve a fase primordial, na qual o deus Cronos, pai de Zeus, reina e os homens vivem em paz, despreocupados como deuses. Ao lado da convivência pacífica dos humanos, surgem como características essenciais desta fase a juventude do corpo durante toda a vida, a morte como um leve adormecer e a produtividade da terra – ela supre todas as necessidades físicas do ser humano sem precisar de cultivo. A esta fase ideal segue a decadência, e à medida que o homem se afasta dos deuses tornam-se inevitáveis as fases da prata, do bronze e do ferro. A lembrança, e com ela a esperança, de viver num estado ideal permanece guardado na caixa de Pandora. O pessimismo histórico é acompanhado de uma esperança de recomeço. A idade do ferro e da decadência total terá seu fim num futuro indeterminado, que significa também um recomeço, uma nova idade do ouro. Na écloga IV, Virgílio tematiza o mito: nela, o recomeço, a nova idade do ouro será restabelecida pela vinda de uma criança, um elemento que, segundo Celeste H. M. Ribeiro de Sousa (1996), determina um paralelo do mito com a tradição judaico-cristã da vinda do Messias. A idade do ouro, ainda segundo Ribeiro de Sousa, é caracterizada nas obras de Aratos, Píndaro e Horácio pelo elemento da eternidade: uma vez alcançado, após a degradação total, o estado ideal será eterno.

74 O conceito do termo “idade do ouro” está aqui resumidamente apresentado conforme definição de Ruth DÖLLE-OELMÜLLER, 2004.

Nos dois primeiros capítulos de *O mundo que eu vi*, a Viena da idade do ouro se constrói pelo olhar de Stefan Zweig sob o signo da segurança. Justifica, é claro, essa imagem do mundo passado estável, o fato de a obra ter sido escrita no exílio e durante a Segunda Guerra Mundial. A oposição fica exposta pela estrutura formal, que se preocupa em comparar a realidade durante a Segunda Guerra e o passado. A imagem da cidade de Viena antes das Guerras Mundiais revela uma lembrança saudosa de um mundo em segurança, onde “tudo tinha sua norma, peso e medida” (ZWEIG, 1999, p. 15-16).

Na descrição do autor, na Viena daquele tempo nada havia de radical ou violento. A segurança era o bem maior da população naquela idade da razão. Tudo estava planejado e previsto. No caminho para o melhor dos mundos o progresso havia se tornado a única religião: a energia elétrica iluminava as ruas, o telefone permitia conversas à distância, e os carros não necessitavam mais de tração animal. A sujeira havia sumido, a higiene tornara-se regra, também os seres humanos eram os mais belos, pela prática generalizada de esportes.

Na área social o país fazia grandes progressos; ao indivíduo eram atribuídos a cada ano novos direitos, a justiça tornava-se mais humana e mesmo a pobreza das massas parecia um problema solucionável. A tolerância, a paz e a segurança eram os bens maiores daquela geração. O modelo exposto por Zweig não se iguala à sociedade sem classes defendida por Bloch, pois nela os direitos e privilégios da aristocracia, das tradicionais famílias de Viena, do governo e do exército são naturalmente respeitados, em especial pelos judeus. Isso, apesar de citar as diferenças sociais e o controle exercido pelas famílias da burguesia judaica sobre seus descendentes a fim de evitar um rebaixamento ao proletariado – a maior desgraça que ameaçava a sociedade burguesa da época. Zweig destaca a harmonia entre as classes sociais e o desapego da sociedade judaica em relação aos bens materiais como características fundamentais da sociedade vienense. No passado idealizado pelo autor, a arte, a música e o teatro mantêm a função de promover uma atmosfera de conciliação espiritual. A partir da arte é possível uma integração total do povo judeu à cultura vienense. “Só em relação à arte todos em Viena sentiam ter o mesmo direito, porque amor e arte em Viena eram um dever comum, e é imensurável a participação da burguesia judaica na cultura vienense, por ajuda e estímulo.” (ZWEIG, 1999, p. 39). Zweig destaca, ao lado da segurança, a harmonia como base para a sociedade vienense, em especial entre a sociedade judaica. Em

nenhum lugar era mais fácil ser europeu do que naquela cidade, pois a cultura vienense era uma síntese de toda a cultura ocidental.

Se nos primeiros capítulos de suas memórias a imagem idílica da infância e juventude em Viena é a meta do autor, ela constitui nos capítulos seguintes o alvo de suas críticas. Zweig critica a sociedade de todo o século XIX presa à idéia de que todos os conflitos poderiam ser solucionados à luz da razão e à permanente imposição de limites à natureza humana. A juventude aparece inteiramente isolada da realidade social e política, enclausurada em seu mundo cultural.

A idade do ouro, a sociedade do século XIX é tematizada também no romance *Coração inquieto* [*Ungeduld des Herzens*], publicado em 1938. No romance, ambientado numa pequena cidade húngara-austriaca pouco tempo antes da Primeira Guerra Mundial, o tenente Hofmiller, recém-chegado à corporação, conhece um novo mundo no castelo Kekesfalva. Levado pela compaixão com a filha aleijada do senhor Kekesfalva e pela vergonha de tê-la convidado para dançar sem saber de sua deficiência, Hofmiller passa a visitar diariamente a jovem aristocrata, enchendo-a de esperanças. O mundo de Edith von Kekesfalva resume-se ao castelo e às visitas. Um mundo envolto em segurança e despreocupação, enquanto a Europa se preparava para a guerra. Klaus Zelewitz identifica o mundo construído no romance como utopia, a projeção de um mundo idealizado no passado antes da Primeira Guerra ao “mundo mitificado da monarquia áustro-húngara” (ZELEWITZ, 1995, p. 142).

Contudo, ao descobrir a verdade, que as visitas de Hofmiller não eram movidas pelo amor, e sim por um sentimento de compaixão, a protagonista opta pelo suicídio enquanto o tenente segue para a guerra.

Segundo o estudioso Klaus Zelewitz, é na obra romanesca de Stefan Zweig que a utopia toma forma. Antes de eleger o Brasil como espaço utópico o autor já havia projetado sobre outro país a imagem do espaço ideal, da paz, segurança e riqueza. No romance *Êxtase da transformação*, escrito entre os anos de 1931 e 1936, a narrativa concentra-se na personagem principal, Cristina, uma pobre assistente do posto de correio da pequena cidade de Klein-Reifling, na Áustria. O passado é marcado pelos acontecimentos da Primeira Guerra Mundial, e o presente, pela monotonia do trabalho e a falta de perspectivas para o futuro. A quebra deste quadro negativo vem com o convite dos tios ricos para passar as férias nos Alpes suíços. A Suíça surge como um mundo nunca imaginado por Cristina, uma

atmosfera de despreocupação, um mundo sem trabalho, sem pobreza. Em outro fragmento de romance *Clarissa* (1941), escrito mais tarde, nos anos de 1940-1941 enquanto trabalhava em *Brasil, país do futuro*, mais uma vez a Suíça se realiza como espaço ideal.

Para Edgar Salvadori de Decca, no ensaio acima citado, “Stefan Zweig, um prisioneiro da liberdade: história como utopia e arte narrativa”, a lembrança da Viena de ontem é, ao lado do *país do futuro*, uma cena utópica, na qual pode-se observar a fuga do autor do momento histórico em que vivia, um exercício permanente de imaginação e arte da escrita.

São utopias literárias que procuram se pôr lado a lado com a vida. À medida que ambas constroem um mundo utópico, multicultural e multiétnico, confundem-se a forma de vida dos vienenses com a dos brasileiros em função da arte: Viena é a cidade da literatura, da música, da dança, do teatro, da mesma forma que o Brasil também o é em sua arte menos disciplinada e mais espontânea.⁷⁵ (DECCA, 2000, p. 72)

A utopia, em síntese, estava presente desde os primeiros poemas até as obras escritas durante o exílio, e as escolhas temáticas do autor aqui destacadas desempenhavam uma função crítica diante da realidade empírica negativa. Mostrou-se que o utópico nas obras de Zweig pode ser compreendido com Ernst Bloch como um espaço de identificação do ser humano consigo mesmo e com o meio em que vive – seja ele um novo mundo descoberto, a diáspora ou o passado idealizado. Esse espaço parece fazer persistir uma esperança imanente ao sujeito. O moralismo de Zweig constrói-se na narrativa, em especial naquelas obras escritas nos limites entre ficção e discurso histórico (ensaios e memórias), a partir da apresentação de situações, personagens, reapresentação de momentos históricos, nos quais a postura assumida pelo próprio ser humano impede a realização da utopia. Conscientemente o autor recorre às imagens utópicas – da viagem, da idade do ouro, do Eldorado – com objetivo crítico e didático.

⁷⁵ Es sind literarische Utopien, die sich mit dem Leben selbst zu paaren suchen. Indem sie beide eine utopische, multikulturelle und multiethnische Welt schaffen, verquicken sich die Lebensarte der Wiener und die der Brasilianer im Zeichen der Kunst: Wien ist die Stadt der Literatur, der Musik, des Tanzes, des Theaters, ebenso wie Brasilien dies auch durch seine weniger disziplinierte, spontanere Kunst sei. (DECCA, 2000, S. 72)

Capítulo 4

Brasil, país do futuro: um livrinho de viagem?

Os ensaios sobre o Brasil assinados por Stefan Zweig, “Pequena viagem ao Brasil”, publicado em 1936, e *Brasil, país do futuro*, de 1941, foram recebidos como literatura de viagem ou relato histórico. De fato ambos guardam semelhanças estruturais e temáticas com a literatura de viagem. O núcleo temático, a apresentação do país para o leitor europeu, tem como ponto de partida as viagens do autor e o seu deslumbramento com o novo mundo, quase que completamente desconhecido. A apresentação se dá sob a perspectiva de um narrador viajante, que ao retornar narra suas descobertas e é facilmente identificado com a pessoa do autor. *Brasil, país do futuro* segue a estrutura tradicional de um relato de viagem: a uma apresentação da história do país, segue-se uma análise da economia e da civilização. A descrição detalhada da cidade do Rio de Janeiro, descrições da cidade de São Paulo, do Estado de Minas Gerais e do Norte complementam a obra.

Sem dúvida os relatos de viagem reais e documentos históricos sobre o Brasil em sua fase colonial serviram de modelo para o desenvolvimento de *Brasil, país do futuro*. Já no ensaio “Pequena viagem ao Brasil” encontramos uma referência a um relato de viagem não identificado: “O *guia do viajante* que me chegou às mãos durante a travessia do Atlântico seguramente não era a última e mais moderna edição.” (ZWEIG, 1951, p. 260).

Brasil, país do futuro contém, mais que isso, referências a documentos históricos sobre o Brasil-Colônia como a carta de Pero Vaz de Caminha (ZWEIG, 1941, p. 24), cartas de Manuel da Nóbrega e seus *Diálogos sobre a Conversão do Gentio* (id., p. 42), os *Diálogos das grandezas do Brasil* atribuídos à Ambrósio Fernandes Brandão (id. p. 60), a “obra de Debret *Voyage pittoresque au Brésil*, do começo do século dezenove” (id, p. 66-67), bem como uma referência ao *baron Humboldt* (id. p. 71). Ao analisar a cultura brasileira e o seu desenvolvimento, no terceiro capítulo, o autor afirma que as descrições clássicas do país foram durante muito tempo escritas por estrangeiros e apenas a partir do século XX pelos próprios brasileiros. Na passagem são citadas as obras do francês Trevet e do alemão Hans Staden, no século XVII, o holandês Barleus; o italiano Antonil. As referências são um claro indício do conhecimento dessas obras pelo escritor e apontam para o uso que

ele faz dessas fontes bibliográficas na composição de sua obra. Em determinados trechos o narrador adota a postura do historiador e cita as referidas obras como documentos históricos; em outros, seu discurso se aproxima tematicamente da literatura informativa.

Logo no início do capítulo histórico, ao analisar a descoberta do Brasil pelos portugueses, o autor inclui os depoimentos da Carta de Pero Vaz de Caminha para opôr suas descrições à causalidade desta descoberta. Na carta, Zweig destaca a falta de entusiasmo do autor ao comunicar a descoberta ao rei de Portugal, para comprovar a hipótese de uma descoberta planejada com antecedência. Na apresentação deste momento histórico o autor não deixa de observar o olhar encantado dos primeiros europeus ao entrar em contato com o novo mundo:

A primeira impressão causada pela nova terra aos navegadores que a ela aportam é excelente: terra fértil, ventos amenos, fresca água potável, abundantes frutos, habitantes afáveis e não perigosos. Quem quer que chegue ao Brasil nos anos seguintes, repete as palavras hínicas de Américo Vespuccio, que aqui chegando um ano depois de Cabral, exclama: “Se algures na terra existe o paraíso terrestre, não pode estar longe daqui!” (ZWEIG, 1941, p. 26).

Por trás do discurso histórico, em que o historiador compararia os fatos da descoberta, questionando a veracidade dos fatos relatados, é destacada por Zweig a visão paradisíaca dos primeiros europeus a descreverem o Brasil.

No capítulo histórico de *Brasil, país do futuro* há uma referência ao potencial econômico do país e aos *Diálogos das grandezas do Brasil*. Segundo o autor, esse texto teria impulsionado as investidas holandesas entre os anos de 1624 a 1640 para se apossar da “Terra do açúcar”. Porém, é no início do segundo capítulo, o capítulo econômico, que o discurso de Zweig mais se aproxima do tom exaltativo presente nos diálogos entre Alviano e Brandonio. Assim lemos no texto de Zweig: “Existe nele imensa riqueza de solo, que ainda não conheceu cultivo, e no seu subsolo há minérios e tesouros que absolutamente não são explorados e quasi nem estão descobertos.” (Zweig, 1941, p. 89). O trecho pode ser comparado ao discurso dos *Diálogos das grandezas do Brasil*, no qual a voz de Brandonio exalta o país e confirma as riquezas do Brasil: “Pois assim vos enganais: porque a terra é disposta para se haver de fazer nela todas as agriculturas do mundo pela sua muita fertilidade, excelente clima, bons céus, disposição de seu temperamento, salutíferos ares, e outros mil atributos que se lhe ajuntam.” (ABREU, 1956, p. 9)

Na verdade encontraremos elementos de relatos de viagem, de documentos históricos, indicações de obras e personalidades históricas, descrições de espaços reais, que acentuam o caráter de referencialidade histórica em toda a obra de Zweig. Este caráter é, porém, relativizado por certos procedimentos discursivos: a declaração do autor de desconhecimento da realidade da terra brasileira, a natureza subjetiva do discurso, o acento claramente adicionado ao futuro do país descrito, a inclusão de máximas moralizantes.

Em primeiro lugar, o leitor é confrontado, na introdução, com uma declaração de desconhecimento do país; e mais adiante o autor volta a falar da impossibilidade de se ter uma noção completa deste país e, sobretudo, de se fazer profecias sobre o seu futuro. Estas declarações estabelecem entre leitor e autor um “pacto ficcional” que permite generalizações ou desvios dos fatos históricos. Em segundo lugar o leitor é confrontado com uma narrativa subjetiva, característica da qual o autor faz uso logo no parágrafo inicial, quando relata a chegada da frota de Pedro Álvares Cabral ao Brasil:

Durante milhares e milhares de anos jaz incógnito e anônimo o gigantesco território brasileiro com suas florestas verde-escuras e sussurrantes, suas montanhas e seus rios e seu mar ritmicamente sonoro. À tardinha de 22 de abril de 1500, de repente aparecem no horizonte algumas velas brancas; caravelas bojudas e pesadas, com a vermelha cruz portuguesa em suas velas, aproximam-se da costa, e no dia seguinte chegam à praia desconhecida os primeiros escalares. (ZWEIG, 1941, p. 23)

O narrador comporta-se, inicialmente, como um contador de histórias, seu discurso está repleto de adjetivos que manifestam sua apreciação do que vê. Mais inesperada, no entanto, é a marcação temporal subjetiva, a inclusão da expressão “de repente”, em relação ao acontecimento histórico do aparecimento das caravelas, que adiciona ao texto um certo “suspense”: a neutralidade do decorrer linear da ação é substituída por um ritmo subjetivo de expectativa e revelação.

Entre os capítulos seguintes, é na descrição da cidade do Rio de Janeiro que mais percebemos a presença do eu-narrador. Em primeira pessoa, ele passa a narrar suas experiências, suas impressões e sensações. Esse discurso subjetivo e particular é intercalado com considerações universais, como numa tentativa de ampliar o espectro, oferecendo também uma visão panorâmica, como vemos no caso da descrição do verão no Rio de Janeiro: “Quis passar o verão nesta localidade, pois só conhecemos uma cidade, um país, conhecendo os seus extremos” (ZWEIG, 1941, p. 197).

Em outros momentos essas generalizações podem ser lidas como máximas moralizantes: “Mas quando a violência reina há um século já não há lugar para os que querem paz” (ZWEIG, 1941, p. 74). Essa característica está presente em outras obras do autor, como se viu anteriormente nas miniaturas históricas.

O narrador-viajante de *Brasil, país do futuro* encontra-se numa posição privilegiada. Retomando as palavras de Ottmar Ette sobre a análise da literatura de viagem, esse narrador vê como se vê uma paisagem do alto da montanha. Ainda na introdução à obra o autor declara escolher entre todos os aspectos que envolvem a descrição de um país, aqueles que colocam o Brasil numa posição especial diante de todas as outras nações do mundo para suas descrições: a questão racial e o desenvolvimento pacífico do país são destacadas. Sob estes aspectos o Brasil é, na visão do autor, uma nação modelo. Assim, já na introdução à obra o leitor é dirigido, o autor impõe declaradamente uma perspectiva pela qual se deve olhar o país. Identifica-se nas declarações do autor o que os teóricos denominam uma função didática da utopia, já presente em Morus. A escolha do Brasil como objeto de escrita se justifica, segundo o autor, por sua função de exemplo para o futuro. Existe, portanto, uma intencionalidade a dirigir suas escolhas discursivas.

Caso se atente para os termos usados no título da obra, definitivamente é sobre a palavra futuro que recai o acento. A obra não se realiza numa projeção do Brasil ao futuro, a modelo das utopias de tempo como a de Mercier, pois “nenhuma fantasia é suficiente para imaginar o que esta terra, este mundo será para a futura geração” (ZWEIG, 1941, p. 88), explica o autor ao final do capítulo histórico. A realização temporal da obra talvez seja mais complexa: à medida em que o autor descreve o passado e o presente sob sua perspectiva, selecionando apenas os elementos que servem de modelo para outras nações, instaura-se uma cronologia própria dentro da obra. Este fato está mais evidente no capítulo histórico, no qual são relatados detalhadamente acontecimentos exemplares para o avanço histórico, como a vinda dos jesuítas ao país. Alguns elementos são valorizados pelo narrador de forma particular, sempre em função de um futuro desejado, enquanto outros acontecimentos, como a guerra do Paraguai, por exemplo, são tratados apenas brevemente.

Mais uma vez retornamos às categorias expostas por Ottmar Ette para observar que o narrador posiciona-se temporalmente entre o mundo de origem e o mundo visitado, e que dentro do mundo visitado este narrador é transportado desde

o descobrimento do Brasil até o seu possível futuro. A comparação entre o Velho Mundo e o Brasil é salientada em especial na introdução à obra. Ao longo do texto encontramos poucas comparações, como ao final do terceiro capítulo, quando o narrador olha para o futuro promissor previsto para o Brasil e joga com a possibilidade justamente contrária para a Europa:

E, se a civilização do nosso Velho Mundo de fato se aniquilasse nessa luta suicida, saberíamos que aqui há outra em atividade, pronta a tornar uma vez ainda realidade tudo o que entre nós as mais nobres gerações intelectuais em vão desejaram e sonharam: uma civilização humana e pacífica. (ZWEIG, 1941, p. 180)

O fato de estabelecer uma cronologia própria, um presente sempre estendido às possibilidades de um futuro melhor, torna-se mais evidente à medida que avançamos na leitura de *Brasil, país do futuro*. No final do capítulo histórico lemos: “Quem quer que hoje descreva o Brasil, inconscientemente já descreve o seu ontem. Só quem considera o futuro do Brasil, vê o seu verdadeiro valor.” (ZWEIG, 1941, p. 88). No trecho citado o autor reflete sobre o ato da escrita e o registro da realidade. Ao contrário dos céticos, que pensam ser impossível registrar a realidade imediata na escrita Zweig inverte, pelo processo de subjetivação e visão parcial e seletiva do mundo referencial, o argumento na sua causa. Zweig assume a perspectivização e a projeção utópica como única forma de apreender o valor do Brasil.

Da mesma forma, o capítulo econômico se inicia com uma referência à importância do país como “reserva do mundo para o futuro” (ZWEIG, 1941, p. 89). Podemos exemplificar ainda a projeção do presente ao futuro com a descrição da civilização brasileira: “Porque neste país há espaço em torno dos indivíduos, uns não acotovelam sofregamente os outros, porque aqui há futuro, a atmosfera é mais tranquila e o indivíduo está menos aflito e excitado.” (ZWEIG, 1941, p. 179)

O que o narrador descreve como realidade presente é, em função das escolhas e da organização discursiva, um futuro desejado. Em suas considerações finais o autor volta a ressaltar: “A maior parte do Brasil ainda continua pertencendo a uma geração futura” (ZWEIG, 1941, p. 290). Há portanto uma inversão na perspectiva assumida, o foco está no futuro e é a partir dele que os fatos históricos estão selecionados e narrados: em função do futuro desejado. É portanto possível afirmar que na questão temporal a obra se distancia de uma referencialidade histórica. E nesse sentido o autor tem clareza sobre a mediação da escrita, mas a avalia positivamente, e não sob uma postura cética, como faz a maioria dos pós-

modernos. Há uma filiação à modernidade em Zweig, apesar do aparente fracasso desse projeto. O Brasil representa um caminho no âmbito da modernidade, mas com características que permitem continuar crendo na proposta moderna e escrevendo em favor dela e em sua moldura de referências.

Brasil, país do futuro é assim um livro no qual um Brasil desejado, construído na imaginação do autor, é apresentado. Muitos aspectos podem corresponder à realidade histórica, contemporânea ao momento de escrita da obra, porém trata-se de uma perspectiva restrita aos elementos positivos, que podem servir de exemplo, como o autor declara na introdução à obra.

O “pacto ficcional” proposto de início em razão da perspectiva assumida é acentuado através da declaração de desconhecimento do país e por características discursivas como o subjetivismo, as generalizações, o moralismo, e pela evidente construção de uma estrutura temporal. À medida que se instaura uma cronologia própria e subjetiva, o texto ultrapassa os limites do discurso histórico e da literatura de viagem, adotando traços claros de uma forma de escrita utópica e apresentando uma realidade idealizada, que se estende a um futuro incerto.

A reconstrução do passado em função do futuro

A compreensão que Zweig tem da escrita da história torna a dimensão reflexiva de seu ensaio sobre o Brasil tanto mais instigante. Como destaquei no capítulo anterior, não há, na concepção do autor, uma verdade única: a história, com suas imagens fragmentadas e lacunas, desdobra-se numa multiplicidade de histórias e não existe separada da escrita. A história, segundo Zweig, deve manter sua função de exemplo para as gerações vindouras sem pretender o impossível, ou seja, antecipar o futuro. Talvez devêssemos inverter os conceitos e procurar antes de tudo a compreensão que Stefan Zweig tinha do futuro.

Na indicação que o autor nos dá com as palavras de Goethe, já citadas no capítulo anterior, o futuro se apresenta como um eternamente novo, incalculável para a razão humana, pois não segue um sistema. O futuro é um novo que se forma a partir de elementos imponderáveis, mas presentes no passado (ZWEIG, 1983. p. 257). Trata-se de um novo imponderável, porém presente no passado, como na metáfora usada por Adorno na *Teoria Estética* (1970) para falar do *novo*: uma

criança que diante do piano “busca um acorde novo, nunca ouvido, porém já existente” (ADORNO, 1970, p. 45).

A escrita da história é para Stefan Zweig uma forma de agir sobre o futuro, pois é através dela que fatos passados permanecem presentes na sociedade. Não podemos compreender uma obra como *Brasil, país do futuro* como uma fuga ou alienação do autor diante de sua realidade. Ela quer ser, antes de mais nada, *agir*; quer ser exemplo para gerações futuras. A escrita da história do Brasil é, em toda a obra do autor, o exercício máximo dessa compreensão de história. A história como compreendida por Zweig nos lembra em certos aspectos Winston, a personagem principal de George Orwell em sua obra *1984*. Winston é encarregado de reescrever constantemente a história de seu país, conforme convém ao Partido do Grande Irmão: “Toda a história era um palimpsesto, raspado e reescrito tantas vezes quanto fosse necessário.” (ORWELL, 2004, p. 41) Zweig, no entanto, não está a serviço de uma organização partidária repressora. Ao contrário, luta contra ela.

O compromisso que o autor assume na introdução da obra, de mostrar um Brasil modelo sob o ponto de vista da miscigenação e do desenvolvimento pacífico do país, irá guiar a narrativa, de maneira funcional. O capítulo histórico encontra-se dividido em doze partes não muito extensas, que descrevem o desenvolvimento do país desde o descobrimento até o governo de Getúlio Vargas, contemporâneo às visitas do autor ao Brasil.

Inicialmente temos a descoberta do Brasil pelos portugueses. Numa narrativa rica em detalhes, o autor a apresenta sob diferentes focos, ressaltando as visões de diferentes historiadores, fazendo referências a documentos históricos e expondo contradições. Na análise de Zweig, o fato da descoberta do Brasil permanece sob a sombra de tantas outras descobertas realizadas por Portugal na época. O Brasil não ofereceu riquezas fáceis, pedras preciosas, ouro ou especiarias, tudo precisava ser conquistado com muito trabalho. Desta forma, analisa o autor, foi possível ao Brasil se manter livre da cobiça européia. Desde o início o Brasil necessitava de apenas uma dádiva: povoação, seres humanos dispostos a conquistá-lo. O espaço é a riqueza maior do país. Esquecida sob a sombra de outras conquistas, a colonização do Brasil é um processo dirigido pela casualidade, sem método ou planejamento. A questão espacial é elemento essencial no desenvolvimento da nação.

Na segunda parte o narrador relata a chegada de Tomé de Souza, a construção da primeira cidade e o estabelecimento de um governo na colônia. A

chegada dos jesuítas, cujo projeto é apresentado como “uma experiência, uma idéia nova, a maior idéia de colonização existente na História” (ZWEIG, 1941, p. 36), toma a maior parte do capítulo.

Nas quatro partes seguintes, o projeto jesuíta é exposto e analisado. O plano de colonização mantém como herói Manuel da Nóbrega, apresentado como um lutador. Destacando Manuel da Nóbrega, mais uma vez, Zweig procura destacar uma personalidade esquecida pela história sob a sombra de outro heróis, no caso Anchieta e Antônio Vieira, a modelo das miniaturas históricas. Curioso que também para o territorialista Döblin, em *O tigre azul [Der blaue Tiger]* (1937), é Nóbrega a figura central da história dos jesuítas no Brasil.

O projeto jesuíta é apresentado como tentativa de realização de uma utopia: “Matéria e espírito, substância e forma, uma terra deserta, inteiramente inorganizada e um método de organização ainda não experimentado combinam-se para criar algo novo e vivo.” (ZWEIG, 1941, p. 36) O autor destaca, nesse projeto, alguns elementos que aproximam o projeto jesuíta de uma utopia clássica, todavia sem declará-lo: a miscigenação planejada, a formação de comunidades e vilas, a falta de bens privados, o convívio pacífico das diferentes tribos. Os indígenas são apresentados como raça de boa índole e mansa, mesmo o canibalismo parece, para este ser, um ato natural. Zweig analisa:

“O que, consciente ou inconscientemente, se esforçam por conseguir, não é apenas a formação duma colônia portuguesa entre todas as outras colônias portuguesas, mas sim a duma comunidade teocrática, dum tipo novo de Estado, não sujeito às forças do dinheiro e do poder [...]” (ZWEIG, 1941, p. 48)

No trecho citado o projeto jesuíta é claramente definido como um plano de estado, a tentativa de realização de um estado teocrático. A resistência ao desenvolvimento proposto pelos jesuítas provém não dos indígenas, como seria de esperar, mas sim dos europeus, cujas idéias mercantis e feudais não correspondem ao projeto.

Nas partes seguintes do capítulo a história do Brasil é narrada linearmente. O autor destaca as invasões da França e da Holanda, a resistência de Portugal sempre com auxílio dos jesuítas, e a importação dos escravos negros. A descoberta do ouro em Minas Gerais é comparada ao caos dos primeiros anos após o descobrimento. A seguir são relatados os fatos que envolvem a expulsão dos jesuítas, a Inconfidência Mineira, a vinda da família real, a proclamação da independência, a guerra da

Cisplatina, a abolição da escravatura, a guerra do Paraguai e a proclamação da República. O capítulo histórico termina com um curto panorama da situação contemporânea à edição da obra.

Os fatos narrados são fiéis aos relatos históricos consagrados; porém mais importante é perceber como, abordando esses fatos históricos, Stefan Zweig ressalta o caráter humanista de seus heróis e a paz na qual o país se desenvolve. Entre as personalidades, “Maurício de Nassau faz boa figura na História do Brasil. Como humanista trouxe a idéia de tolerância, permite a todas as religiões livre ação” (ZWEIG, 1941, p. 62), escreve Zweig. Da mesma forma o autor analisa a figura de D. Pedro II: “é uma natureza contemplativa; é mais um erudito ou um bibliófilo sagaz preso a um trono, do que um político ou um militar. Um verdadeiro humanista de bons sentimentos” (ZWEIG, 1941, p. 81-82). Ao lado desses heróis tão humanos e pacifistas, mesmo as barbáries dos Bandeirantes em suas investidas para capturar escravos são atenuadas. O bandeirante é apresentado antes de mais nada como o filho do português, não nativo, que traz no seu sangue o gosto pelo perigo, a bravura do conquistador e a ambição de encontrar o Eldorado: “Eles próprios não sabem dizer o que vão procurar... Desde os dias em que os tesouros do Perú e as minas de Potosi foram descobertas, não cessam os boatos acerca dum lendário Eldorado. Por que não estaria ele no Brasil?” (ZWEIG, 1941, p. 65) Na perspectiva de Zweig cabe ao bandeirante o mérito de adentrar pela primeira vez no Brasil, até então colonizado apenas no litoral: “Assim, os bandeirantes, que só querem arrebatar e roubar, paradoxalmente realizam a obra civilizadora da construção do Brasil.” (ZWEIG, 1941, p. 67) O que move as bandeiras é, segundo Zweig, a procura pelo Eldorado. A consequente povoação e civilização do interior do Brasil de certo modo justifica as barbáries cometidas.

Os episódios mais violentos como a expulsão dos jesuítas, a Inconfidência Mineira, ou mesmo a guerra contra a Argentina ou a guerra do Paraguai são relatados rapidamente e sempre são identificados como passos necessários para o desenvolvimento de uma identidade própria e de libertação da situação colonial. Realizar revoltas políticas sem derramamento de sangue torna-se, segundo o autor, uma tradição brasileira. Na parte final o autor analisa: “Na sua política, quer interna, quer externa, o Brasil inabalavelmente revelou sempre o mesmo método, porque refletia a alma de milhões e milhões: resolução pacífica de todos os conflitos, mediante conciliação recíproca.” (ZWEIG, 1941, p. 87) Com a descrição do Brasil o

autor reafirma mais uma vez, como vemos na citação acima, sua postura pacifista. O país idealizado por ele nega toda forma de violência.

As escolhas intencionais do autor contribuem para a construção de um país ideal, humanista e pacifista por natureza, que destrói lentamente qualquer objetivo radical de mudança ou quaisquer planos que fossem guiados pela cobiça humana de encontrar o Eldorado. Percebemos em primeiro lugar, na narrativa, a consciência do autor quanto à função utópica que as terras descobertas mantinham nos séculos passados para os europeus. Em segundo lugar é possível destacarmos duas formas de utopia: aquela impulsionada pela cobiça humana, em que a correlação felicidade-Eldorado define os limites; e a utopia dos jesuítas, um projeto político. A felicidade depende, nessa forma de utopia, da natureza generosa, riqueza alcançada com pouco esforço. Com esta utopia identifica-se o sujeito europeu, em especial o português conquistador, aventureiro e ganancioso.

A história da vinda dos jesuítas, que por sinal ocupa a maior parte do capítulo, compõe o segundo tipo de utopia, um projeto político e sua realização. Estudos em torno do desenvolvimento das Reduções jesuítas no Brasil surgem em especial na segunda metade do século XX com obras como *Missões: uma utopia política*, de Arno Alvarez Kern (1982), e *A República comunista Cristã dos Guaranis*, de Clóvis Lugon (1976). Também Michel Foucault em seu discurso *Heterotopias* mostra o experimento dos jesuítas na América do Sul como um exemplo extraordinário da tentativa de fundação de um mundo utópico: “Eles fundaram uma colônia grandiosa, na qual toda a vida estava regulamentada. Regia uma forma perfeita de comunismo, chão e gado era comunitário.” (FOUCAULT, 2005, p. 20)

Em suma, as aldeias jesuítas mantêm semelhanças estruturais e organizacionais com as utopias clássicas. Aspectos semelhantes são a felicidade garantida pela geometria das aldeias, organizadas como verdadeiras cidades – com ruas retas partindo do centro formado pela igreja –, o trabalho comunitário organizado em oficinas, a renúncia ao bem privado, já que o solo era bem comunitário e a sua forma de organização social propiciava a coletividade. Conforme estudos de Clóvis Lugon, apesar das aldeias serem coordenadas pelos jesuítas, cabia aos índios a administração, havia inclusive uma justiça organizada. Na análise de Stefan Zweig a realização dessa utopia é possível devido ao estado ainda primitivo da nova terra, deserta e inorganizada, e ao sujeito indígena, “um papel em branco” (ZWEIG, 1941, p. 42). Vejamos mais um trecho da descrição do autor:

O que eles fazem é um plano de campanha para o futuro, e o objetivo desse plano, que permanece fixo através dos séculos, é a constituição desta nova terra no sentido duma única religião, dum único idioma, duma única idéia. Haver sido alcançado esse objetivo é um motivo de eterna gratidão do Brasil a esses missionários que tiveram a idéia de fazer dele uma nação. (ZWEIG, 1941, p. 43)

Neste trecho o autor não deixa dúvida de que os jesuítas realizaram seu projeto apesar da expulsão e destruição das Reduções; teria sido a expulsão dos jesuítas o desencadeador de uma verdadeira oposição dos brasileiros ao domínio de Portugal.

A história dos jesuítas no Brasil, no entanto, é descrita pelo escritor a partir de uma perspectiva eurocêntrica. Em nenhum momento ele destaca a cultura indígena, antes ressalta o fato de o índio brasileiro ser ainda um “papel em branco”. A catequização é apresentada como um episódio completamente pacífico. Hoje sabemos que houve conflitos entre os índios e os jesuítas. Um tema apontado por Manuela Carneiro Cunha (1992) como ponto de discórdia é a poligamia. Segundo a historiadora em muitas aldeias tribos inteiras “desertavam” e voltavam a viver isoladas na mata devido aos desentendimentos morais e éticos. Se os índios aceitavam a vida nas aldeias jesuítas era, muitas vezes, com o interesse de garantir com isso sua defesa dos ataques constantes dos invasores europeus.

Não obstante, a escrita da história do Brasil na obra de Stefan Zweig deixa claro seu vínculo com a formação e o desenvolvimento de um espaço e uma sociedade utópica. Nas utopias de espaço clássicas o processo de desenvolvimento do mundo utópico não é apresentado, elas se resumem a apresentar o estado utópico pronto. Stefan Zweig distancia-se do modelo da utopia de espaço com a introdução da história do desenvolvimento do país. A narrativa neste primeiro capítulo da obra apresenta elementos típicos do discurso histórico, mantendo a linearidade e a referencialidade histórica quanto aos fatos e às datas. Por outro lado, o leitor é levado a duvidar desta referencialidade quando, em descrições prolongadas, a narrativa se torna detalhada em demasia, repleta de adjetivos e marcada pela presença de metáforas. Ao relatar fatos violentos como as guerras, as revoltas, a expulsão dos jesuítas, o autor o faz com rapidez. Já na descrição de seus heróis humanistas e em especial na história da fundação das aldeias jesuítas e seu papel no desenvolvimento do país a narrativa se prolonga. Identifica-se assim um processo de seleção e reorganização dos fatos referenciais, sua utilização não se

caracteriza pela mera apresentação, mas pela operacionalização discursiva do que é apresentado. Nesse processo ocorre a ficcionalização dos dados apresentados.

Destaquei anteriormente o fato de o autor analisar repetidamente a imagem de Paraíso, de Eldorado, que o Brasil representava para os conquistadores, o que caracterizaria a obra como metaliterária: um discurso que reflete a utopia historicamente projetada sobre o Brasil. A reflexão quanto à projeção dos desejos utópicos dos europeus sobre o Brasil pode ser comparada com a reflexão sobre as utopias perseguidas por Vasco Nuñez Balboa e Johann August Suter nos ensaios anteriormente analisados. Em seguida mostrei que, em suma, o autor tematiza duas formas de utopias ao longo da narrativa: aquela movida pela cobiça humana – a busca do Eldorado – e o projeto de um Estado Teocrático daqueles que acreditaram no desenvolvimento do país. Ao contar a história do Brasil, o autor questiona a possibilidade de realização da utopia. Todas as tentativas de encontrar o Eldorado são desastrosas e o projeto jesuíta do Estado Teocrático tem seu fim declarado pela coroa portuguesa.

Ainda assim Zweig vê no Brasil o país ideal. O mundo ideal, sempre visto de sua perspectiva influenciada pelo contexto europeu da época, e o fato peculiar de encontrar-se no Brasil reúnem, no mesmo espaço, a riqueza natural, um ser humano idealizado – delicado e de boa índole, sem quaisquer traços de brutalidade, num estado ainda primitivo –, liberdade, harmonia e diversidade. A história do Brasil descrita por Zweig confirma o pacifismo, característica essencial do sujeito brasileiro e da nação brasileira, como meio de chegada à utopia. A realidade brasileira vista por Zweig – o ideal da democracia racial – apenas é possível num país tão diverso, cujas raízes estão em três continentes, a partir da renúncia a toda brutalidade, do desejo imanente ao ser brasileiro de solução pacífica de todos os problemas. Vimos detalhadamente como o autor pauta suas descrições nos fatos históricos que marcam o desenvolvimento, desprezando as guerras. A seguir procurei demonstrar como Zweig destaca os heróis humanistas esquecendo os heróis das guerras. É sobre uma base pacífica que o autor constrói o país do futuro.

Colonialismo, cosmopolitismo e utopia

Mas o que viu Stefan Zweig no Brasil, afinal? Descrever o “país do futuro” significava descobrir ângulos, espaços e paisagens que comprovassem a visão

paradisiaca. Um país que antes de tudo garantisse a sobrevivência da humanidade. Tratava-se também de apontar as qualidades do ser humano capaz de viver a utopia e não destruí-la com sua fúria e ganância, como nos exemplos de Johann August Suter ou Balboa. Por outro lado ainda, tratava-se de buscar uma organização social que garantisse a liberdade e ao mesmo tempo o suprimento de necessidades básicas da sociedade. Assim, Zweig é um humanista moderno, para o qual ainda prevalece um ímpeto construtivo de transformação social. Sob o ímpeto utópico de realização de um modelo para gerações vindouras, ele almeja compor, por meio da escrita, um hino de louvor ao Brasil capaz de se sobrepor aos ruídos de destruição provindos da Europa em guerra.

O discurso está pautado em seleção, descrição e inversão. A seleção não se restringe ao encantamento com o exótico, ao estranhamento, mas abrange a função que o autor projeta sobre o Brasil, espaço de sua escolha. Cabe ao Brasil, no texto, ser modelo de reação à realidade empírica européia. A figuração desse espaço realiza-se sob a renúncia a um olhar crítico em prol do encantamento; prevalece um descritivismo que, pela via da realização estética, coloca-se a serviço do discurso reflexivo e moralista. Seleção é também o que marca a delimitação dos temas abordados: em toda a obra não se encontra uma descrição sequer, por exemplo, do sertão. Pode-se concluir que a exclusão do sertão deva-se à falta de conhecimento do autor da problemática do subdesenvolvimento naquela região brasileira. Há, porém, referências à pobreza da região Norte: “Que tais condições de vida dessa classe inferior, sobretudo a do norte, não correspondem mais à nossa época e que com essa pobreza, francamente endêmica em regiões inteiras, a população é debilitada por subalimentação...” (ZWEIG, 1941, p. 164). No trecho destacado o autor apenas enfatiza a pobreza no norte e interior (Zweig não faz distinção entre Norte e Nordeste), para logo em seguida mostrar como o governo de Getúlio Vargas vem tomando medidas para combater o problema. Além disso, há duas referências à obra de Euclides da Cunha, *Os Sertões*⁷⁶, e uma referência a Catulo da Paixão Cearense⁷⁷. Deve-se pressupor, portanto, que Stefan Zweig tinha conhecimento da problemática da pobreza e da seca no Nordeste, porém optou por excluí-las de sua obra, concentrando-se nas regiões mais desenvolvidas e principalmente onde a natureza se mostra mais generosa.

⁷⁶ ZWEIG, Stefan. *Brasil, país do futuro*. Trad. Odilon Gallotti, Rio de Janeiro: Guanabara, 1941. p. 38/147

⁷⁷ Idem, p. 172

A inversão, por sua vez, é a estratégia usada para ver mesmo em elementos negativos encontrados no país ou na sociedade algo produtivo e positivo. Assim, por exemplo, o fato de no início os navios portugueses transportarem para o Brasil os prisioneiros e pessoas não desejadas na sociedade portuguesa é invertido com a máxima: “Como acontece sempre, é o adubo forte e não muito limpo que melhor torna o solo bom para uma futura colheita.” (ZWEIG, 1941, p. 32) A comparação é desastrosa e não é de se estranhar que cause polêmica; exemplifica bem, no entanto, uma das características fundamentais para a construção do texto utópico de Zweig. Da mesma forma o autor analisa o papel da mulher na sociedade brasileira: “Mulher, casa e família aqui ainda se acham intimamente unidas; a não ser em festivais de beneficência, as mulheres nunca ocupam lugares de destaque,...” (ZWEIG, 1941, p. 167). A constatação do atraso no que diz respeito à emancipação feminina o autor acaba por inverter, destacando essa estrutura familiar tradicional como o “verdadeiro reservatório de energia da nação” (ZWEIG, 1941, p. 167).

As descrições geográficas do país nada diferem do conhecido discurso ufanista do início do século XX e podem ser comparadas às descrições do pequeno volume *Porque me ufano do meu país*, de Affonso Celso (1900). Em destaque estão a extensão territorial, a opulência das paisagens, “a natureza alcança sempre o seu superlativo...” (ZWEIG, 1941, p. 91), a diversidade geográfica e climática, e tudo conflui em análises promissoras sobre a produtividade do solo e as possibilidades econômicas.

Solo primordial e paisagens edênicas: não são descrições enciclopédicas da natureza, mas retratos de tom poético. Veja-se a passagem:

Com a forma de uma harpa gigantesca, desenhando, de maneira curiosa, com sua linha de contorno exatamente o contorno da América dos Sul inteira, este país possui terras montanhosas, litoral, planícies, florestas, sistemas fluviais e é fértil em quase todas as suas zonas.” (ZWEIG, 1941, p. 89-90)

A cidade do Rio de Janeiro descrita detalhadamente no quarto capítulo da obra é a síntese da diversidade natural do país. Nas primeiras páginas do capítulo lemos o relato da chegada ao Rio de Janeiro de navio. “Como um leque” as paisagens vão se abrindo e fechando diante dos olhos do narrador extasiado. Demasiado heterogênea e inesgotável apresenta-se a cidade: ruas irregulares, a costa singular, os morros e encostas impedem um desenvolvimento regular. “É isso porque a natureza, em capricho sem-par de prodigalidade, concentrou num pequeno

espaço todos os elementos da beleza que costuma distribuir e disseminar, com parcimônia, pelo território inteiro de outros países.” (ZWEIG, 1941, p. 185) A diversidade causa em muitos momentos perda de orientação do observador que transita na cidade, narrador estranho a esse mundo. Por outro lado a diversidade de paisagens deixa que a cidade nelas se integre, eliminando-se a oposição entre cidade e natureza. No Rio de Janeiro, a civilização, representada pela cidade, se integra ao elemento primitivo, representado pela natureza, compondo um quadro de harmonia.

O discurso logo adquire contornos de paisagismo histórico. No capítulo econômico o narrador sempre se concentra nas fases da economia brasileira impulsionadas pela capacidade produtiva da terra. O maior problema do Brasil, como descrito na obra, é o fato de qualquer experimento logo resultar em superprodução. Uma imagem idealizada também do ponto de vista econômico.

As fases econômicas são tão diversas quanto a natureza e a extensão do país o permitem, e são descritas pelo autor como atos que compõem o drama da economia do país. Cada fase traça sempre o mesmo caminho: ocorre a descoberta de um novo produto – a cana de açúcar, o tabaco, o cacau, o ouro, a borracha –, a produção desenvolve-se, alcança o ápice de exportação e rendimentos para o país, e depois ocorre a queda, com a superprodução ou com o esgotamento das reservas. Esses ciclos, porém, têm uma função ainda maior: a povoação das diferentes regiões do país através da migração. Os ciclos de produção são vistos como ciclos de imigração necessária para o povoamento e para a civilização. O que determina o desenvolvimento do país é sua povoação.

Problemas são apontados no desenvolvimento econômico, causados em geral pela falta de energia e pela falta de mão de obra. O indígena não se adaptou ao ritmo do trabalho e desenvolvimento desejados pelo europeu. No século XIX verifica-se a falta do carvão necessário para o desenvolvimento industrial, bem como do petróleo naquela primeira metade do século XX. O Brasil, segundo a análise de Zweig, permanece ao longo de sua história de desenvolvimento um produtor de matéria prima e dependente da Europa. A falta de mão de obra foi, no passado, resolvida com os escravos trazidos da África. O trabalho escravo, na história do desenvolvimento econômico do país, é considerado uma necessidade, como lemos neste trecho: “Para o fazendeiro, a aquisição de negros é tão indispensável como a de enxadas e de pás.” (ZWEIG, 1941, p. 101).

O tratamento inicial dado pelo autor à questão da escravidão assemelha-se curiosamente ao de Thomas Morus em *Utopia*: “Nenhuma família ou comunidade agrícola tem menos de quarenta pessoas, homem e mulheres, além de dois escravos, encontrando-se todos sob a direção do casal, ambos prudentes, sábios e idosos.” (MORUS, 1975, p. 63) Como se vê, Morus também inclui com naturalidade a existência de escravos em suas descrições. O trabalho árduo e indesejável a qualquer ser humano, porém necessário ao desenvolvimento econômico, constitui um dos problemas insolúveis de toda utopia. No discurso de Morus, vemos que o autor procura resolver o problema do trabalho com um rodízio: a cada dois anos 20 pessoas designadas a trabalhar no campo são transferidas para as cidades, assumindo outras funções. A existência dos escravos é citada no trecho acima transcrito, e será descrita no capítulo “Dos escravos, doentes, casamento e diversos outros assuntos”. Na utopia de Thomas Morus são escravos os prisioneiros (aqueles que, educados e criados na própria ilha, ainda assim escolhem o caminho do crime; a estes são reservados duro trabalho e hostilidade dos conterrâneos) ou ainda os refugiados de outros países por motivo de miséria. Esses últimos são tratados dignamente, porém devem trabalhar mais do que os utopianos. E a isso estão acostumados, é a conclusão do narrador. A eles é também reservado o direito de partir.

As soluções para o problema do trabalho nos diferentes modelos de utopia são variadas: animais domesticados, tecnologia, robôs. Nas distopias a manipulação genética dá origem a seres humanos “apropriados para o trabalho”, como em *Admirável Mundo Novo* (2004), de Aldous Huxley.

A escravidão, para Zweig, acaba por torna-se um problema para o desenvolvimento do país, posto que a divisão rigorosa da população em pretos e brancos poderia por em risco sua unidade. A solução surge no século XIX com a libertação dos escravos e com a colonização do interior por imigrantes. Essa colonização por imigrantes, em sua grande maioria europeus, descrita por Zweig no capítulo econômico, pode ser comparada à situação dos escravos refugiados de outros países na obra de Morus: os imigrantes têm o direito de ir e vir, optam contudo por ficar devido às más condições de vida no país natal. Habitados ao trabalho, eles formarão a classe trabalhadora, da qual dependerá o crescimento do país. A imagem apresentada por Zweig dos imigrantes europeus no Brasil não coincide com as descrições que encontramos nos estudos de Flora Süssekind

(2006), que, como vimos no primeiro capítulo da tese, era negativa: utopia que já durante a viagem se revelava um inferno, muitos imigrantes permanecendo no país apenas por falta de recursos para o retorno.

Ao lado dos recursos naturais, o trabalho é a base do desenvolvimento do país. É sobre esses dois aspectos que se baseia a utopia zweiguiana: “O Brasil reconheceu que espaço é força e gera forças, que não são o ouro nem o capital poupado que constituem a riqueza de um país, mas sim o solo e o trabalho que neste é realizado.” (ZWEIG, 1941, p. 144) O sistema econômico é, ao longo dos cinco séculos de história, fundamentalmente agrário, produtor de matéria-prima; o país, porém, se desenvolve rapidamente, adquire consciência do próprio valor e vem se libertando da dependência européia. “A civilização do homem pelo cultivo da terra” (ZWEIG, 1941, p. 82) era o objetivo primeiro dos jesuítas, uma esperança de uma nova humanidade, e esta idéia é quase que totalmente adotada pelo autor. No texto de Zweig permanece a esperança, ou melhor, a certeza do desenvolvimento de “uma indústria perfeita, organizada e mecanizada” (ZWEIG, 1941, p. 99). A ocupação e civilização do Brasil sobre as bases do trabalho manual e de uma economia agrária, como descrita por Zweig, pode ser comparada ao programa de povoação judaica na Palestina que a princípio previa o assentamento de agricultores e artesãos como base para o novo Estado Judaico.

De todo modo, em muitos aspectos Stefan Zweig revela uma postura colonialista e eurocêntrica. A dependência do Brasil em relação à Europa é visível no seu desenvolvimento econômico: desde o início era necessário produzir para o gosto europeu. No âmbito da cultura lemos uma oposição ao movimento modernista iniciado na década de 1920: “É absurdo negar essa relação. Portugal deu ao Brasil as três coisas que são de importância decisiva para a constituição dum povo, o idioma, a religião e os costumes, e com isso deu as formas segundo as quais o novo país, a nova nação, pode desenvolver-se.” (ZWEIG, 1941, p. 151). Na perspectiva do autor não há uma identidade genuinamente brasileira, pelo menos culturalmente.

O desenvolvimento da nação ideal não dependeria da exclusão de toda influência externa. O autor defende um país aberto para a imigração, que conserva sua história ao mesmo tempo que se desenvolve para o futuro. É claro que em sua visão eurocêntrica Zweig deseja para o Brasil, vindos do exterior, um “grande afluxo de capitais e ainda mais uma constante afluência de homens, que, porém, nos últimos anos tem sido muito dificultada e reduzida pela grande guerra e por suas

conseqüências ideológicas” (ZWEIG, 1941, p. 141). A defesa da imigração e da assimilação do estrangeiro no Brasil, como vemos no trecho acima, revela o medo das conseqüências do nacionalismo também no Brasil. A imigração como teria acontecido no país é um exemplo de assimilação e integração cultural: em nenhum momento o Brasil teria se sentido ameaçado em sua integridade geográfica ou cultural devido à imigração. A integração dos europeus à sociedade brasileira ao lado dos escravos africanos é um quadro de oposição às políticas raciais e nacionalistas da época. Defender a imigração transforma-se assim, em Zweig, em reação ao nacionalismo exacerbado.

Por outro lado, pode-se ler nas entrelinhas desta defesa da imigração e da sempre ressaltada grandeza da terra brasileira a procura de um país para os refugiados da Europa. Alberto Dines (2004, p. 371) remete à obra *Brasil, país do futuro para a imigração judaica*, escrita em 1928 por um dos rabinos da comunidade do Rio de Janeiro, Dr. Isaías Raffalovich. Segundo Dines a obra insiste, assim como Zweig o faz, na capacidade que o Brasil ainda tem de absorver imigrantes europeus. O fato do Brasil possuir território ainda não povoado já é ressaltado na introdução à obra: trata-se de “um continente, um mundo com espaço para trezentos, quatrocentos, quinhentos milhões de habitantes” (ZWEIG, 1941, p. 11). Da mesma forma ao término do primeiro capítulo identifica-se o problema constante da sociedade brasileira: “radicar em seu inexaurível solo entes humanos de zonas superpovoadas e unindo o velho e o novo, criar uma civilização nova” (ZWEIG, 1941, p. 88). A nova civilização surge, na perspectiva do narrador, inevitavelmente da imigração. E da mesma forma inicia-se o capítulo econômico: o desenvolvimento econômico da nação dependeria quase que exclusivamente da energia de produção, em outras palavras, de homens para o trabalho.

Entre os colonizadores, os judeus são apresentados no primeiro capítulo da obra: “Os únicos colonos que voluntariamente para aqui se dirigem sem serem indivíduos libertados de grilhões, indivíduos com estigma, com sentença judicial, são os cristãos novos, os judeus recém-batizados... esses judeus são verdadeiramente os primeiros colonos desta terra” (ZWEIG, 1941, p. 32). Esses cristãos-novos são de certa maneira os primeiros a fixar residência definitiva no Brasil. Fogem à inquisição deixando-se batizar, porém sentem-se inseguros na Europa e procuram assim uma nova pátria. Organizam no Brasil o comércio. Exemplo maior é o de Fernando de Noronha, que obteve de Portugal a autorização de comercializar pau-brasil. O Brasil

é para os judeus colonizadores o que representou também para os jesuítas: uma nova terra, um recomeço. A diferença consta no planejamento, pois os judeus não mantinham um plano conjunto de colonização, uma idéia de pátria a realizar, um projeto de Estado Teocrático. Antes, integraram-se silenciosamente ao novo mundo, contribuindo tão-somente com sua presença e trabalho para o desenvolvimento da nação.

O que transparece nas curtas referências aos judeus no processo de colonização do Brasil descrito por Zweig não é de fato comparável ao projeto de Theodor Herzl ou do movimento territorialista de um novo Estado Judaico. Acentua-se aqui o caráter cosmopolita do povo judeu, a capacidade de adaptação pacífica desse povo na diáspora. O Brasil constitui um país ideal para o povo judeu, mas apenas na medida em que permite a convivência lado a lado das diferentes raças e nacionalidades, religiões e culturas. Este é o país idealizado na obra: “para os mesmos povos que hoje além-mar se guerreiam insensatamente, o Brasil tornou-se uma pátria comum e pacífica” (ZWEIG, 1941, p. 180).

Chegam a impressionar as certezas que o narrador têm quanto ao futuro promissor do país. Ao contrário de um narrador-viajante, ele não se omite de comentar as possibilidades, dar conselhos e propor soluções para uma civilização ideal. A falta de energia (o ser humano é considerado “energia produtiva”) não é o único problema apontado na realidade do Brasil, também o são as doenças e a falta de capital para investimentos.

Uma esperança surge do desenvolvimento tecnológico: “Contra as circunstâncias que retardam o seu desenvolvimento, um verdadeiro taumaturgo se pôs ao lado do Brasil para o auxiliar, a ciência moderna, a técnica moderna.” (ZWEIG, 1941, p. 142) Os exemplos, o autor os procurou na medicina, no transporte e saneamento do país. Não há projeções do sentido em que as novas tecnologias se desenvolverão. A estratégia discursiva é simples: o autor aponta as deficiências existentes no país, para logo em seguida descrever avanços realizados nas últimas décadas, ressaltando assim a rapidez com que a ciência e a tecnologia se desenvolvem, e então finaliza o capítulo com uma visão para o futuro. Em destaque está o aceleração do processo de produção na era Vargas em comparação ao passado. A aviação, como se desenvolveu desde a visita do autor em 1936 até 1940, é o exemplo maior deste desenvolvimento.

As esperanças permanecem vivas também para o desenvolvimento social: “é de esperar que a ciência saiba libertar o norte, tão insalubre, de seus miasmas e flagelos, e fazer entrar para a vida ativa e produtiva a parte da população ameaçada em sua energia de trabalho por febres e subalimentação” (ZWEIG, 1941, p. 142).

O capítulo “São Paulo” é inteiramente dedicado ao desenvolvimento científico e tecnológico do país. A cidade de São Paulo, em 1940, transforma-se em exemplo do progresso nacional. Com base nos dados disponíveis na época, o autor decreve detalhadamente o crescimento da cidade nas últimas décadas. Os números são impressionantes. A penitenciária visitada por Zweig em 1936 é descrita como modelo de organização de uma instituição social; o Instituto Butantan, como exemplo de avanço científico. Nas descrições, apesar de Zweig procurar manter a objetividade, mostrando a estrutura das instituições e a função e organização do trabalho, acaba mesmo por prevalecer o caráter subjetivo. A visita ao Butantan, por exemplo, reflete o encontro do narrador com o poder da ciência sobre a natureza. Quando pega em sua mão um vidrinho contendo o veneno cristalizado de serpentes capaz de matar uma centena de pessoas o narrador declara: “Todos os aparelhos desse laboratório de repente se tornaram para mim forças que arrancam da natureza o que há de mais perigoso, para em outro sentido, num sentido fecundo, servir a ela própria” (ZWEIG, 1941, p. 32). O narrador associa o poder da ciência ao bem da humanidade e da natureza. Em nenhum momento a ciência ou a tecnologia, como desenvolvidas no Brasil, são associadas à destruição.

Delineadas a paisagem e a economia, a questão imediata consiste agora em traçar os contornos da nova sociedade. Zweig projeta sobre o Brasil não uma sociedade completamente nova; seu projeto é antes o de uma nova sociedade européia, consciente dos erros do passado, com possibilidade de no Brasil reiniciar seu percurso. Concentremo-nos sobre dois aspectos: a sociedade européia e o recomeço a partir do ponto zero. O Brasil conservou-se durante séculos economicamente dependente dos países europeus, e procura no século XX desvencilhar-se de tal dependência. Culturalmente, como vimos, Zweig destaca que o país deve a Portugal o idioma, a religião e os costumes. Quanto ao sujeito brasileiro, este desenvolve-se sob a base de três continentes: o americano, o africano e o europeu, cada qual já proveniente de antepassados diversos. Este novo sujeito tem uma história curta, recém-nascida. O autor completa:

Sua civilização não assenta como a dos povos europeus em tradições remotas que datam de tempos míticos, nem pode referir-se, como a dos peruanos e mexicanos, a um passado pré-histórico no próprio solo. Embora a nação brasileira nos últimos anos haja realizado muito por novas combinações e por trabalho próprio, os elementos construtivos de sua civilização são em sua totalidade importados da Europa. Tanto a religião e os costumes quanto o modo de viver desses milhões e milhões de habitantes do Brasil pouco devem ou verdadeiramente nada devem ao seu solo. (ZWEIG, 1941, p. 149)

O autor praticamente ignora as contribuições africanas no desenvolvimento de uma cultura nacional, elas apenas são relevadas em função da música e das religiões. O homem negro está sempre ligado à escravidão ou às favelas, também denominadas “zonas de pretos”. Os indígenas são considerados “um papel em branco”, que contribuíram apenas minimamente para a formação da cultura nacional. O foco, assim como na economia, continua a ser a sociedade européia. E mais adiante lemos: “O Brasil, apesar de todas as nossas loucuras, ainda tem que receber impulso do Velho Mundo.” (ZWEIG, 1941, p. 149) Mesmo no século XX o país continua, para o autor, necessitando da influência européia para o desenvolvimento social e cultural.

Na história do descobrimento, ocupação e colonização do Brasil, como descrita por Zweig, o sujeito brasileiro se apresenta ainda num estado primitivo de existência. O indígena brasileiro e a terra ainda totalmente incultivada são propícias para um experimento de uma nova sociedade européia. No capítulo econômico o autor torna a descrever o projeto jesuíta de colonização. Apenas um retorno ao primitivo possibilita essa experiência. Assim a grandeza do experimento só pode ser considerada sob dois aspectos: “Pelo seu começo do nada e pelo seu resultado definitivo, hoje patente aos olhos do mundo.” (ZWEIG, 1941, p. 103) A agricultura inicia-se do zero, e da mesma forma a cultura:

Onde quer que na história aqui alguém pretenda recuar além do dia em que os primeiros europeus aportaram a esta terra, cairá num vácuo, num nada. Tudo o que hoje denominamos brasileiro e como tal reconhecemos, não é possível explicar por meio de tradição própria, e sim por meio duma transformação fecunda, operada pela terra, pelo clima e pelos habitantes dela, do que era europeu. (ZWEIG, 1941, p. 151)

Esta talvez seja a síntese da nova sociedade vista por Zweig. Ela é constituída quase que totalmente a partir de elementos da sociedade européia, porém ressurgue sob a influência de outras variantes, em outra realidade, como sociedade idealizada.

O primitivismo, além de condição para o desenvolvimento da nova sociedade, é um dos elementos da sociedade brasileira que precisa ser preservado. Como em

Admirável mundo novo, de Aldous Huxley (1941), no qual o mundo primitivo conservado no Novo México é visitado pelas personagens principais Bernardo e Lenina numa viagem, Zweig defende a preservação das favelas do Rio de Janeiro. Os morros da Gávea devem ser conservados, pois com “sua primitividade lembram quanto de supérfluo temos e exigimos” (ZWEIG, 1941, p. 202). Da mesma forma que na distopia de Huxley a civilização selvagem é conservada para, através da comparação com o mundo moderno, pôr em evidência as maravilhas do progresso e da racionalização, as favelas do Rio devem ser conservadas como exemplo que se opõe à modernidade.

Estruturalmente a sociedade brasileira moderna está, segundo Zweig, dividida em três classes: baixa, média e alta. A grande massa constitui a classe baixa, vive em condições de extrema pobreza, com um padrão de vida que beira o zero e é em sua grande maioria ainda analfabeta. Essa classe não pode ser comparada ao proletariado europeu, segundo Zweig. Os indivíduos vivem sem ligação ou organização, espalhados pelo país e quase que invisíveis nas grandes cidades. Até eles a tecnologia ainda não chegou, o trabalho existe apenas para garantir um mínimo necessário para a subsistência. A sobrevivência desta classe é garantida em primeiro lugar pela natureza generosa em todo o Brasil: “a natureza fornece de graça a banana, a mandioca, o abacaxi e o côco” (ZWEIG, 1941, p. 163). Em segundo lugar, medidas do governo garantem o mínimo necessário, como por exemplo: a implantação do salário mínimo, a criação de comissões para combater o analfabetismo. Apesar de apontar muitos aspectos negativos, usando inclusive expressões como “grande massa amorfa”, o tom do discurso não é crítico. O modo de vida assim descrito tem antes o caráter de um elogio à liberdade. Antes de descrever a estrutura social o autor procura desvendar o sujeito brasileiro:

O que do ponto de vista físico e psíquico caracteriza o brasileiro é sobretudo ser ele de complexão mais delicada do que o europeu e a do norteamericano. O tipo corpulento, volumoso, alto, ossudo falta quase inteiramente entre os brasileiros... O brasileiro conserva sempre sua natural delicadeza e boa índole. As mais diversas classes tratam-se mutuamente com uma polidez e cordialidade que a nós pessoas da Europa, tão brutalizada nos últimos anos, sempre causam admiração. (ZWEIG, 1941, p. 153)

Ao sujeito brasileiro falta todo traço de brutalidade, ganância e sofreguidão, características atribuídas ao europeu para compor o quadro de oposição. Esse sujeito passivo, cuja única defesa é retrair-se diante de quem o contraria, vive em harmonia com a natureza e com a sociedade. O sujeito brasileiro convive

pacificamente com as mais diferentes raças, religiões e classes sociais. Mais uma vez cabe uma associação com a obra de Thomas Morus. Nela “os utopianos vivem em paz e amizade uns com os outros. Nenhum magistrado se mostra orgulhoso ou temível” (MORUS, 1975, p. 109). A falta de ambição é uma característica básica do sujeito que vive a utopia.

Em *Brasil, país do futuro* a classe baixa é claramente associada ao brasileiro descendente do negro ou indígena enquanto a classe alta, a “aristocracia”, é em grande parte constituída por famílias descendentes de portugueses colonizadores. As constatações do narrador ao olhar as classes sociais não procuram os motivos dos dados observados na colonização, na exploração ou escravidão. Mais uma vez não se encontra aqui a crítica social esperada, em especial no contexto histórico brasileiro da época. Se procuramos na obra de Zweig os motivos da divisão de classes e a relação com a questão racial ela será antes encontrada na postura dos diferentes sujeitos em relação ao trabalho. A “grande massa amorfa”, e por isso assim denominada, ainda não está vencida pelo pensamento capitalista de render o máximo no trabalho para ganhar mais. Lembremos que entre as afirmações de Zweig mais criticadas nos jornais da época são justamente a imagem do brasileiro que após receber o salário não comparece ao emprego por alguns dias, ou o fato do sujeito brasileiro não relacionar a riqueza com o trabalho, e sim com o sonho de ganhar na loteria ou no jogo do bicho. Esse sujeito brasileiro da classe inferior é atraído mais pelo pensamento de trabalhar menos do que pelo de ganhar mais. Seguindo este raciocínio segundo a lógica sociológica weberiana (WEBER, 2004, p. 53), o capitalismo em sua forma moderna ocidental gera uma inversão: um salário mais baixo obriga essa grande massa a uma produtividade maior. Weber denomina essa classe “um exército de reserva”. Para Stefan Zweig, por sua vez, a “grande massa amorfa” representa “uma das enormes reservas para o futuro, uma das muitas energias potenciais deste país estupendo, ainda não transformadas em trabalho” (ZWEIG, 1941, p. 164).

À classe média pertencem os artesãos, profissionais urbanos e rurais, empregados e comerciantes, trabalhadores que aspiram a um maior crescimento e influência. O trabalho é para essa classe média um meio para o crescimento econômico e cultural. A família constitui a base de sua organização social, “ainda é o verdadeiro centro dinâmico do qual tudo parte e ao qual tudo retorna” (ZWEIG, 1941, p. 166). Dentro da família rege uma estrutura patriarcal rígida, as mulheres dedicam

a vida à família. Rituais já ultrapassados na sociedade europeia ainda são conservados.

A esta classe são atribuídas a racionalidade absoluta, a consciência de preservação da tradição colonial e o desejo de aperfeiçoamento desta tradição. É possível associar sob este aspecto o texto de Zweig a conceitos desenvolvidos por Max Weber. Sob esta perspectiva pode-se afirmar que se trata, no texto de Zweig, de uma classe antes movida por uma forma de *ética da responsabilidade*⁷⁸, que interpreta a ação em termos de meios e fins, enquanto a classe baixa seria antes regida por uma ética da convicção, faltando-lhe uma conduta mais racional. Todavia, mesmo à classe média, segundo Zweig absolutamente racionalizada e consciente, falta qualquer forma de ostentação da riqueza, qualquer desejo de se sobrepor ao próximo.

Mesmo na classe alta, intelectual e aristocrática, descendente de europeus colonizadores, o desejo de ostentação está ausente. É ela a responsável pelo desenvolvimento cultural e representante de uma forma de nacionalismo cultural saudável, uma “simultânea limitação ao que é nacional, mas que por sua universalidade espiritual, representa um tipo de civilização muito elevado” (ZWEIG, 1941, p. 169). No Brasil as gerações souberam combinar dentro da monarquia o idealismo democrático norteamericano e o liberalismo europeu, destacando-se em seu procedimento diplomático. Quanto à forma de governo, Zweig destaca, “um país absolutamente democrático” (ZWEIG, 1941, p. 168). A afirmação de Zweig não confere.

O Brasil vivia desde a Revolução de 30, com a instituição do governo provisório que revogou a constituição de 1891 e deu amplos poderes a Getúlio Vargas sob a égide da ditadura. A ditadura de Vargas consolidou-se com a instituição do Estado Novo em 1937, um ano após a primeira viagem de Zweig ao Brasil. A denominação Estado Novo remete à ditadura de Salazar em Portugal e comporta certos elementos da doutrina fascista como o desprezo pela democracia de base parlamentar ou o terror como forma de assegurar privilégios dos setores dominantes da sociedade. Durante seu governo, apesar da promulgação de uma nova constituição em 1937, Vargas governou através de decretos e sua principal sustentação eram as Forças Armadas. Com certeza não se pode afirmar que Zweig desconhecia por completo a situação política brasileira, pois na introdução o autor

78 A expressão ética da responsabilidade é desenvolvida por Max Weber (cf. WEBER, 2004).

afirma que apesar da ditadura o sistema brasileiro confere ao sujeito mais liberdade que os sistemas políticos europeus. Sua afirmação, portanto, deve ser compreendida em primeiro lugar sobre o fundo de comparação com o nazismo e fascismo vigentes na Europa. Em segundo lugar, recorremos novamente à imagem perseguida pelo autor de um mundo ideal construída a partir de suas experiências da primeira viagem. Zweig não vivenciou a instituição do Estado Novo, permaneceu imerso em sua imagem de país livre, humano e pacífico.

Enquanto a classe média lentamente vai assumindo as funções administrativas e militares, a velha aristocracia mantém-se ativa nos cargos diplomáticos e ocupa-se em especial com a arte e cultura. Em muitos aspectos a classe alta brasileira lembra a sociedade vienense do final do século XIX, descrita nos primeiros capítulos de *O mundo que eu vi*. A comparação é do próprio autor: “por seu amor à arte e sua liberalidade lembra muito o austríaco” (ZWEIG, 1941, p. 169). Vemos aqui mais uma incoerência com a realidade política brasileira. Zweig ignora o fato dos privilégios da classe alta estarem protegidos pelo governo e a imposição da censura aos meios de comunicação. A imagem desta classe alta não está fundamentada nos fatos históricos, antes retoma elementos de uma sociedade, que, como vimos na análise de suas memórias, *O Mundo que eu vi*, é idealizada na sua juventude. A saudade do mundo passado é projetada sobre a imagem da classe alta em *Brasil, país do futuro*.

O quanto a utopia de Zweig mantém relação com as reflexões sobre o espírito do capitalismo de Max Weber pode ser compreendido, assim, através de uma comparação entre os conceitos básicos desenvolvidos por Weber e as descrições e considerações práticas de Zweig. Em setembro de 1939 Stefan Zweig registrou em seu diário suas esperanças de mudança, a procura por uma nova forma de capitalismo:

Contudo, no momento tudo é totalmente incerto – o absurdo desta guerra talvez trará à tona algo bom: o fim do capitalismo em sua forma atual; uma nova situação mundial sobrevirá, nós não o saberemos. Se uma melhor (situação), nós o veremos mais tarde.⁷⁹ (ZWEIG, 1984, p. 438)

Esta nova forma de capitalismo o autor a vê no Brasil. A sociedade brasileira como descrita busca o crescimento e o lucro por intermédio do mercado, o que

79 „Aber im Augenblick ist alles völlig ungewiss – das Unsinnige dieses Krieges wird vielleicht auch etwas Gutes hervorbringen: das Ende des Kapitalismus in seiner jetzigen Form; ein neuer Zustand der Welt wird eintreten, wir werden es nicht wissen. Ob ein besserer, das werden wir später sehen.“ (Zweig, 1984, S. 438)

apenas é possível através de uma organização racional. Porém, em geral ainda não almeja o acúmulo de lucros suplementares. Vejamos que a característica repetidamente destacada no caráter do sujeito brasileiro e em todas as classes sociais é a falta de ambição, do anseio pela riqueza e ostentação de posses. “Uma humanidade imperturbada, não mutilada, e um contentamento sereno” (ZWEIG, 1941, p. 162) impõem-se como verdadeiro lucro desta nova sociedade capitalista. Esta sociedade vive sob um regime de governo “totalmente democrático”, no qual a liberdade do indivíduo é completa. Inclusive as necessidades naturais do ser humano são garantidas pela natureza ou pelo governo, o que torna o sujeito brasileiro mais livre do que o sujeito europeu. Neste mundo ideal vive também um sujeito idealizado. Ele age segundo um conjunto de valores em boa parte adquiridos de seus antepassados europeus: o gosto pela cultura, pela arte, o conservadorismo da estrutura familiar, o racionalismo em função ao trabalho; de outra parte, adquiriu-os dos antepassados indígenas, cujo valor maior, mesmo vivendo num estado primitivo de desenvolvimento, é o pacifismo e a falta da ganância. Desta seleção e nova combinação de valores, oriundos de culturas totalmente diversas, surge um novo código ético, segundo o qual deverá viver a sociedade do futuro.

Rio de Janeiro – a cidade modelo

Para Zweig, não há no Rio de Janeiro um sistema de organização rígido, seja do espaço, seja da vida cotidiana ou de afetos. Se há leis segundo as quais a cidade está organizada, elas devem ser resumidas pelos termos caos e harmonia. É a diversidade exposta sob um método puramente casual que compõe a imagem da cidade apresentada no quarto capítulo da obra. Este capítulo constitui por si só uma utopia: nele é apresentada a cidade modelo. Como Amaurota está para a ilha Utopia de Thomas Morus, o Rio de Janeiro está para o Brasil de Stefan Zweig.

No início do capítulo lemos a descrição da chegada ao Rio de Janeiro, descrição de paisagens e impressões do narrador. Nas utopias tradicionais, como vimos no segundo capítulo da presente tese, a viagem até a ilha, à cidade ou ao espaço utópico compõe o início das obras. A viagem representa a passagem do mundo velho para o novo mundo idealizado.

Apesar do mundo novo na obra de Zweig não se realizar apenas como espaço ficcional, pois a viagem e a cidade são fatos reais, apesar de não manter a

característica da impossibilidade de definição exata da localização, o autor integra à estrutura da obra a narração da viagem, a chegada como elemento de transição entre os dois mundos expostos. Já nesta primeira impressão a cidade é comparada a um leque, forma que o autor assumirá como característica básica da cidade. A forma do leque possibilita a visualização da multiplicidade, como já descrita na segunda parte do presente capítulo: “É tudo ao mesmo tempo, uma cidade luxuosa, uma cidade marítima, uma cidade comercial, uma cidade industrial, uma cidade de estrangeiros, uma cidade de funcionários” (ZWEIG, 1941, p. 186).

A primeira impressão é de caos: as vias e ruas irregulares, a misturas de classes sociais; lado a lado estão choças e mansões, há misturas de raças, de natureza e cidade, modernidade e primitivismo. Esse caos desnorteia o sujeito estranho a esse mundo. A perda de orientação espacial é uma característica diversas vezes destacada no capítulo. Em seus passeios o narrador comenta: “onde julga chegar ao fim encontra-se no começo” (ZWEIG, 1941, p. 187). Passear pela cidade representa um eterno recomeço, a possibilidade do novo.

O sujeito narrador identifica-se com o sentimento da possibilidade de recomeçar, crescer e desenvolver-se sem chegar ao fim. Este processo é acentuado por uma forma de temporalidade moderna, a impressão da rapidez do desenvolvimento: “A tudo isso se junta o fato de se transformar a cidade com uma rapidez espantosa, de ano para ano, mesmo de mês para mês.” (ZWEIG, 1941, p. 187) Se comparada a outras cidades – e trata-se aqui de uma característica recursiva na estruturação do capítulo, pois encontramos nele várias comparações com cidades européias e norte-americanas – todas perdem o encanto, são demasiadamente planejadas e geométricas.

Alguns aspectos dessa diversidade são destacados em capítulos seguintes: convivem a conservação da história, reduzida às igrejas e a algumas pequenas ruas ainda em estilo colonial, e a modernização da cidade, a construção de estradas, túneis, prédios. Destacada está também a ação do homem sobre a natureza, que transforma montanhas em planícies, realiza aterros para ganhar espaço. Outro aspecto destacado é o geográfico, a descrição da diversidade de formas das ilhas, dos morros e mesmo dos jardins planejados e construídos pelo homem.

A cidade e sua figuração na literatura adquiriu maior importância desde o evento da Revolução Industrial. Na literatura moderna a cidade é lugar privilegiado

de figuração do indivíduo em relação ao meio que o cerca.⁸⁰ A cidade é no século XX o espaço no qual se configuram o ideal de perfeição, de desenvolvimento tecnológico e social, por outro lado também as problemáticas geradas pelo crescimento descontrolado, pela superpovoação dos grandes centros urbanos. Na literatura utópica a cidade é o lugar em que de fato o mundo construído no discurso toma forma sensorial ordenada; assim, o mundo ideal de Morus é exemplificado com a cidade de Amaurota, o de Tommaso Campanella, como o título da obra diz, com a *Cidade do sol*, o de Luis Sébastian Mercier com a cidade de Paris. A cidade não é apenas o cenário no qual se realiza a utopia, ela constitui, com todos os elementos que a compõe, a temática em si.

Na quarta parte de *Brasil, país do futuro*, intitulada “O verão no Rio”, o narrador se volta à grande festa popular brasileira: o carnaval. A festa da alegria constitui primeiramente a oposição à Segunda Guerra Mundial, uma referência indireta logo no início da descrição o insinua: “O carnaval do Rio, como se sabe, em alegria e entusiasmo, é sem-par no mundo, onde agora reina tamanha tristeza.” (ZWEIG, 1941, p. 199) Nessa festa, como descrita por Zweig, reinam a igualdade social e a humanidade do sujeito, nada de brutal acontece durante o carnaval. O carnaval é um ritual, uma explosão de energia e alegria, que possibilita ao sujeito um recomeço: após a festa a cidade retorna a sua ordem anterior. Na descrição de Zweig o ritual do carnaval é uma planejada irrupção impulsiva de energias acumuladas. A ordem normal da vida e da cidade se altera durante o carnaval, e as inversões durante o carnaval ocorrem nas ruas: se antes apreciava-se o silêncio, no carnaval aprecia-se o barulho infernal, a população vive descomedidamente. Zweig relaciona o carnaval com um recomeço, é a época que antecede imediatamente a vida da sociedade sob outra ordem. Como vemos, as considerações do autor não se atêm apenas à descrição da grande festa popular brasileira, elas refletem sobretudo a função desta para a sociedade, analisa-se a vida antes e depois. O evento do carnaval é um desvio, uma inversão da ordem normal, um mundo às avessas, segundo o conceito de carnavalização desenvolvido por Mikhail Bakhtin (1997). As considerações de Zweig mais uma vez concretizam uma aproximação entre conteúdo, o mundo descrito, e reflexões teóricas sobre eventos e sua função no contexto social.

80 Cf. PEIXOTO, 1996; BOLLE, 1994; GOMES, 1994; FARIA, 1999; PESAVENTO, 2002, entre outros.

A parte “Algumas coisas que amanhã talvez hajam desaparecido”, como já mencionado anteriormente, destaca a favela carioca como símbolo do primitivismo que necessita ser conservado para as gerações vindouras. Nesse capítulo o leitor encontra a descrição mais pitoresca, uma pobreza romantizada, que mostra a felicidade do indivíduo da classe baixa, o trecho confirma a constatação anterior do narrador de que no Rio a vida pode ser boa para todos. A grande massa pobre da cidade vive sem qualquer necessidade de modernização, de luxo: os casebres são abertos, não há necessidade de janelas ou portas, estão integrados na natureza, e nas encostas do morro mantêm a mais bela vista da paisagem. Um espaço próprio, construído pelo próprio dono, e que pode ser a qualquer momento deslocado para outro lugar, caso haja necessidade. Também na parte seguinte, onde está descrito o modo de vida dos bairros operários, da classe média, a romantização da rotina se sobressai. Como um quadro impressionista – é a comparação do autor ao final da descrição – as pequenas ruas se espalham entre as grandes e modernas avenidas descritas detalhadamente no início.

O enfoque das grandes avenidas recém construídas incluído no início destaca a modernização, o caráter progressista do país. Em nenhum momento considera-se atraso no processo civilizatório manter elementos primitivos. O trabalho manual dos artesãos em suas oficinas se sobrepõe à industrialização e evita assim a padronização da sociedade. No estilo de vida e organização da classe média o ensaísta mais uma vez concentra-se na simplicidade das construções, na falta de pompa ou ornamentos.

Uma característica que se mantém constante é a falta da privacidade, o indivíduo não necessita de privacidade, está completamente integrado na sociedade em que vive. Essa falta de privacidade está representada nos bondes abertos, para os quais o narrador chama a atenção, também nas casas e lojas totalmente abertas, de forma que é possível observar-se da rua os móveis, as oficinas, o interior das casas. Essa falta de privacidade, porém, não está regulamentada por leis, nem vigiada como a exemplo das distopias de Zamiatine, *Wir*, e de Huxley, *Admirável mundo novo*, ou ainda de George Orwell, *1984*. Ela é apenas resultado da harmonia entre sujeito e sociedade ou sujeito e natureza.

À forma do leque, enquanto modelo de organização espacial da cidade, o autor retorna na penúltima parte do capítulo. Tudo parece centralizar-se em direção ao mar, dele partem as ruas e avenidas que se estendem e dispersam em direção

aos bairros. Como ponto central está identificada a praia destinada ao luxo, Copacabana. Sugestivo é o fato do narrador chamar a atenção ao fato desse centro não ser fechado, estar aberto para o mar e no sentido oposto estar a Europa. Parado diante do mar, o narrador volta os olhos para a Europa, como que mostrando ao leitor a direção para a qual deve olhar. Um leque que se abre, tendo no conjunto de suas unidades o desenho de uma nova cidade, coloca-se em posição diametralmente oposta à da Europa. Esse leque tropical permite mais uma vez um recomeço, uma renovação constante. O comentário aos vários processos de modernização pelos quais a cidade do Rio de Janeiro historicamente passou acentuam esse aspecto. Complementam esta parte da obra descrições detalhadas de cada uma das enseadas, em torno das quais a cidade se estende.

O capítulo é finalizado com “Arte dos contrastes” onde lemos a constatação final do narrador: “Quanto mais camadas possui uma cidade, e quanto mais colorida é a escala em que seus contrastes se graduam, tanto mais atraente é ela: é o que acontece com o Rio.” (ZWEIG, 1941, p. 224) O que a princípio se apresentava como caos revela-se harmonia. A diversidade social, racial, natural e geográfica é o que permite a liberdade do sujeito, pois ele é, em seu caráter e sua personalidade, não apenas um sujeito, mas vários.

O que no Brasil possibilita a harmonia são as características atribuídas ao sujeito carioca. O autor comenta: “a vida social tolera nesta cidade todos os contrastes” (ZWEIG, 1941, p. 225), pois a natureza atenua os contrastes entre o sujeito rico e pobre, o branco e o negro. Ao projetar a imagem da cidade ideal sobre o Rio de Janeiro e sua diversidade caótica – porém, harmônica – no capítulo “A arte dos contrastes”, o ensaísta critica a necessidade e a preocupação de organização, a organização forçada, a padronização da sociedade e do sujeito. No final do capítulo o autor denomina essa preocupação exagerada com a organização um delírio geométrico. Zweig encaminha-se assim, com essa obra, em sentido contrário ao da utopia tradicional espacial, onde o ideal é projetado num espaço geometricamente planejado e organizado.

Da mesma forma que as distopias do início do século XX criticam o geometrismo, a padronização, a ditadura do paraíso como apresentadas nas utopias espaciais tradicionais (estendendo estas características ao extremo, de forma a ridicularizá-las), Stefan Zweig também procede de maneira a criticá-las. Sua estratégia, porém, é outra. Ele constrói um exemplo positivo de harmonia e caos,

sem ridicularizar o geometrismo e a necessidade de organização. O que lhe falta, são a ironia e o humor característicos das distopias. Para construir sua utopia, recriar o Brasil, o autor manteve-se preso ao historicismo característico de suas obras, centrando o procedimento da escrita utópica na perspectiva, na delimitação e escolha dos elementos presentes na sociedade. A utopia, em Stefan Zweig, está fundada em sua função didática e ainda presa à questão da necessidade de realização do mundo ideal, no qual há uma correspondência entre a liberdade e felicidade. O escritor austríaco não deixa, assim, de incorrer diversas vezes em um registro patético. O sujeito brasileiro utópico apresenta-se integrado com a natureza e com a civilização, o Brasil utopia é o espaço de identidade entre o sujeito e o mundo.

Excursão: *Admirável Brasil novo*, recepção criativa e crítica social

Para tratar da questão de uma recepção criativa da obra de Stefan Zweig no Brasil recorreremos a uma obra da literatura brasileira contemporânea: *Admirável Brasil novo* (2001), de Ruy Tapioca, que critica o texto de Stefan Zweig por seu otimismo exacerbado quanto ao futuro do país.⁸¹ No romance de Tapioca, a vida no Rio de Janeiro, projetada no ano de 2045, constitui uma verdadeira sucessão de horrores: poluição, superpovoamento, corrupção, miséria, violência e um povo extremamente submisso. A obra do escritor brasileiro recorre à obra de Zweig para reforçar, por contraste, o aspecto da degradação social, econômica e cultural do Brasil.

A associação entre *Admirável Brasil novo*, cuja primeira edição foi lançada em 2001 pela editora Rocco, e *Admirável mundo novo*, de Aldous Huxley (2004; primeira edição: 1932), é inevitável. O título explicita essa relação. Todavia, encontramos para além disso referência direta às distopias do início do século XX no discurso da personagem Professor Leodegário Saquarema, que após relatar rapidamente o enredo dos romances *Admirável mundo novo* e *1984* avalia:

Não imaginava eu, hoje, passados cinquenta anos da leitura daqueles centenários romances, ter sido possível a muitos Estados atuais, entre eles o Brasil, conseguir transformar em

81 Além da obra de Ruy Tapioca, cabe mencionar ainda obra, a que não dedicarei a mesma atenção: *Contra o Brasil* (1998), de Diogo Mainardi. Em seu romance, Mainardi faz curta referência ao autor austríaco. O herói do romance, Pimenta Bueno, sempre a contar as mazelas do país, relembra o fato de na obra de Zweig a civilização brasileira ser apresentada como desenvolvida exclusivamente a partir das contribuições estrangeiras, sendo a contribuição indígena no processo de desenvolvimento do país reduzida a zero, apesar de grandes esforços nacionalistas para destacá-la. A referência direta à obra de Zweig acentua a visão negativa que o herói tem de seu próprio país.

realidade os pesadelos ficcionais retratados naqueles pungentes libelos premonitórios. (TAPIOCA, 2001, p. 212)

O discurso de Saquarema analisa comparativamente a estrutura social do Brasil e a sociedade apresentada nos romances distópicos. Os brasileiros vivem em 2045 num sistema de rodízio de ditaduras, um socialismo de direita. A classe baixa vive nas ruas, desempregada, composta de mendigos, prostitutas, bandidos, crianças e jovens pedindo esmolas sem perspectivas para o futuro. A classe média, segundo Saquarema, presa aos programas de habitação e de emprego do governo, garante essa ditadura do horror através de um sistema de democracia relativa: todos são cidadãos livres e escolhem através do voto universal e secreto o governo. Um sistema incomparável à ditadura de *Admirável mundo novo* ou ao sistema totalitário apresentado em *1984*, de George Orwell, pois em ambas as obras o sujeito, sua vida pública e privada, é controlado pelo Estado. O incompreensível, segundo Saquarema, é que transformamos o Brasil num mundo distópico com significativa adesão popular.

Politicamente o país está dividido em dois grandes partidos, os conformistas e os inconformistas, sendo que o poder está nas mãos do primeiro. O líder intelectual dos inconformistas é Leodegário Saquarema, que está preso: o único preso político no Brasil.

O presidente do Brasil, Miron Marian, é bispo evangélico. As classes menos favorecidas vivem felizes, acostumadas à obediência cega aos líderes políticos e religiosos, acostumadas à miséria e à violência. Constitui-se de um bando de “Botocudos! Alienados! Gente pândega de baixa extração! É o que os brasileiros sempre foram!” (TAPIOCA, 2001, p. 27), avalia a personagem Saquarema. Para ele, os brasileiros são um povo que não vê necessidade de mudanças políticas.

Essa característica do sujeito brasileiro é resultado não só das condições climáticas e naturais do país – como defende a personagem Astrid Junqueira, escritora, amante de Lázaro, o protagonista – mas também do processo de colonização:

Na prática, porém, não reagirão à mobilização: os brasileiros foram historicamente aculturados à obediência irrestrita aos governos, sem contestações; sempre aceitaram, acarneiramente, ordens dos superiores, desde os tempos da colonização; foram educados e convencidos de que se revoltar contra as autoridades constituídas é um contra-senso, uma indisciplina imperdoável, um comportamento que não consulta os valores da família brasileira... (TAPIOCA, 2001, p. 39)

Sob o aspecto cultural a sociedade brasileira resume-se a uma televisão sensacionalista e vulgar, música sertaneja, pagodões nas praias superpoluídas e uma literatura minimalista, representada pelo novo romance compacto minimalista da personagem Astrid Junqueira.

O romance de Ruy Tapioca constitui uma distopia. Características negativas presentes na sociedade brasileira tomam dimensões extremas estendidas a um futuro próximo: a dependência financeira do Brasil, já que o país vive de empréstimos do exterior; a alienação e submissão do povo brasileiro; um sistema político corrupto; a violência e o desemprego nas ruas; a poluição do Rio de Janeiro.

Assim como Bernard Marx, o protagonista de Huxley, Lázaro, do romance de Tapioca, cultiva a consciência de viver neste sistema e procura mudanças. Lázaro é jornalista, vive com sua família, esposa e duas filhas, é filiado ao Partido Inconformista. À sua rotina pertencem a angústia e o desejo de mudanças, o medo da violência e a melancolia, a saudade de um mundo passado. É a voz de Lázaro que repetidamente afirma: “Estou no pior dos mundos... Quem dera estar tendo um pesadelo...” (TAPIOCA, 2001, p. 23).

O romance, uma fantasia futurística dividida em quinze capítulos, que mantém como característica formal a mistura de gêneros, é a desmistificação do país do futuro. A obra do escritor austríaco é adquirida pelo protagonista Lázaro para ajudar sua filha em uma cadeira de história da literatura. Lázaro o encontra na “tumba alfarrábica” do sebo de seu Jaime, um amante de Graciliano Ramos e da velha literatura brasileira, como o próprio protagonista. Em um diálogo entre essas personagens o livro de Stefan Zweig é descrito como “ufanista, apologético sobre o futuro do país...” (TAPIOCA, 2001, p. 101). À pergunta de Lázaro sobre o livro ser ou não uma obra de ficção, o livreiro responde ser um ensaio visionário, pois o autor havia se encantado com a maneira de ser do brasileiro, com a “amorosa e pacífica confraternização entre nossas diferentes raças e etnias; achava-nos um modelo de sociedade e de país, a ser imitado pelas demais nações do planeta” (TAPIOCA, 2001, p. 101).

As características do sujeito brasileiro tão admiradas pelo escritor austríaco, sempre destacadas por ele positivamente como virtudes, são discutidas pelo protagonista com a amante Astrid Junqueira e com um psicólogo, doutor Artemiro. Lázaro as vê com profundo pessimismo. Em relação ao pessimismo de Lázaro e ao mundo negativo projetado no ano de 2045 em *Admirável Brasil novo*, o país descrito

por Zweig mantém-se como termo oposto de comparação. A introdução da obra de Zweig é citada literalmente, em longos trechos lidos pela personagem principal.

O romance de Tapioca desmascara a democracia brasileira, como idealizada no texto de Stefan Zweig, e questiona a possibilidade de resolução dos problemas sociais brasileiros num futuro próximo. O motivo central da obra parece ser a experiência do individualismo extremo: uma sociedade regida pelo capitalismo, pela indústria da comunicação e cultura de baixo nível, pela falta de consciência do coletivo. É apresentada uma sociedade que vive apenas o aqui e agora, sem consciência de futuro, sem preocupação com as gerações vindouras. Essa falta de preocupação é ressaltada em especial na destruição da natureza, motivo pelo qual pode-se enquadrar a obra entre as ecotopias⁸².

As perspectivas de vida no romance são aterrorizantes. Ao término do romance, Lázaro é raptado por motivos políticos, jogado da ponte Rio-Niterói. O mergulho no mar poluído é descrito como um mergulho de volta ao passado, um renascimento que remete o leitor ao início do enredo. E a cena final insinua: o velho mundo – recuperado pela melancolia do protagonista, nos encontros e diálogos com o psicólogo e pela leitura da obra de Stefan Zweig – imita o novo mundo do horror.

Quanto à sua realização estética, o romance de Tapioca deixa a desejar, em inúmeros aspectos: personagens e situações são estereotipadas, e à narrativa falta fluidez devido aos diálogos artificiais que não se colocam em favor da ação, mas da mera veiculação de ideias. Seu valor pode ser reconhecido, no entanto, e em especial para o enfoque desta tese, por sua inserção no gênero utópico e ramificações, e pelo que suscita de associações e recorrências intertextuais.

É necessário, em primeiro lugar, distinguir três planos temporais discursivos: o *passado*, recuperado no universo pessoal da personagem Artemiro – o psicólogo que vive numa espécie de sítio e conserva os animais e plantas que não mais existem na grande cidade – e por meio das citações do livro de Stefan Zweig, com sua esperança e previsões otimistas para o futuro; o *futuro*, o Rio de Janeiro e o Brasil no ano de 2045, descrito e vivenciado pelas personagens na ação do romance; e o *presente*, como plano reflexivo que se atualiza na leitura, sob a consciência pressuposta no leitor quanto ao contexto de criação da obra e de seu

82 O termo ecotopia é usado para designar utopias ecológicas. Na literatura alemã o termo remete à obra de Ernest Callenbach, *Ecotopia*. Notícias e reportagens de William Weston do ano de 1999 [*Ökotoxia*. Notizen und Reportagen von William Weston aus dem Jahre 1999] (1975). No romance o jornalista William Weston, protagonista, relata em forma de notícias e diário sobre a vida num mundo projetado no futuro e situado em uma região do planeta separada dos outros continentes em 1980. O foco está na consciência e respeito dos habitantes daquele mundo em face da natureza, sendo previstas, por exemplo, novas formas de energia e transporte.

sentido, como ponto de confluência e confronto entre os mundos apresentados na narrativa. A obra opera com expectativas e questões dadas no contexto empírico de criação e recepção contemporânea da obra, o que permite apreender a crítica social que o texto literário encerra.

A realidade do contexto empírico vivido pelo autor – mundo passado dentro da ação projetada ao ano de 2045 – é, se confrontada com o futuro desejado e profetizado no ensaio de Stefan Zweig, a constatação do fracasso do projeto utópico do autor austríaco. Em primeiro lugar o leitor brasileiro é confrontado com uma utopia não realizada. As premonições tão entusiásticas de Stefan Zweig sobre o futuro do país não correspondem à realidade brasileira de hoje. Decorrido mais de meio século desde a escrita da obra, o país continua com problemas sociais. No segundo momento, o leitor é confrontado com a possibilidade do desenvolvimento contrário àquele desejado por Stefan Zweig: a distopia. O Brasil se transforma em inferno futuro à medida que Tapioca estende ao extremo algumas características da sociedade e do sujeito brasileiro vistas com otimismo pelo escritor austríaco. Assim podemos comparar elementos presentes em ambas as obras: enquanto para Stefan Zweig a falta de sofreguidão, ambição ou inveja do sujeito brasileiro é vista de maneira positiva, a conservar o pacifismo, na voz do líder do Partido Inconformista do romance de Tapioca, a mesma característica é usada para demonstrar a facilidade com que o governo manipula o povo, ou para descrever a aceitação de um sistema corrupto por parte do povo brasileiro.

O confronto com a distopia, no caso do romance de Tapioca, funciona como advertência sobre o futuro [Warnutopie], denúncia antecipada de descaminhos possíveis da sociedade atual e seus valores. Com a recuperação da obra do escritor austríaco no enredo, o romance também critica a visão utópica, a esperança ingênua presente em *Brasil, país do futuro*. A leitura conjunta das obras abre espaço para a discussão crítica social, mas também para a reflexão metaliterária.

* * *

Neste capítulo desenvolvi considerações sobre as estratégias usadas por Stefan Zweig para a construção do Brasil utópico e as possibilidades de crítica social e literária a partir da imagem apresentada e sua forma de apresentação. A utopia zweiguiana está relacionada a um contexto histórico e um espaço geográfico e

cultural específicos, à projeção temporal de características da sociedade ao futuro ainda incerto, enfim, a uma imagem do Brasil almejada e operacionalizada pelo autor em seu ambiente discursivo, e para além dele.

Em relação às questões que envolvem a escrita utópica, desenvolvi de início considerações sobre o gênero literário ao qual a obra pertence. Apresentada pela crítica como ensaio ou literatura de viagem, a obra de Zweig sobre o Brasil apresenta características da literatura utópica. Com Ernst Bloch, argumentei que o subjetivismo que envolve a percepção de espaço e tempo na situação da viagem revela a perseguição de uma imagem idealizada pelo sujeito. Esse subjetivismo é perceptível no discurso de Stefan Zweig. Há uma correspondência entre o espaço belo e tropical apresentado e o futuro promissor profetizado no texto. A obra mantém muitos relatos de viagem da época da colonização como referência bibliográfica, imitando em alguns momentos o discurso deles, impregnado de esperanças do paraíso. A figura do observador é ambivalente, ele assume posturas e perspectivas variadas, de forma que somos levados a problematizar a identidade entre autor e observador. As declarações do autor de desconhecimento do país ou da impossibilidade de conhecer um país amplo e variado como o Brasil, presentes na introdução ao livro, preparam o leitor para uma visão parcial do mundo apresentado, instaurando desde o início uma forma de pacto ficcional. Aspecto de suma importância é a imposição de um discurso do futuro. O processo de subjetivação e a visão parcial e seletiva cooperam para a construção de uma imagem futura: segundo Zweig, a única forma de se perceber o valor do Brasil.

O apelo moral do ensaio *Brasil, país do futuro* está ligado à consciência da realidade histórica européia. A idéia de um país ideal, de uma democracia social e racial projetada sobre o Brasil, contrapunha-se à realidade européia da época, o autor a relaciona antes com o passado europeu, idealizado em suas memórias. Na reconstrução da história do Brasil, da qual tratei na segunda parte do capítulo, o autor seleciona fatos e heróis com o objetivo de deixar um exemplo para a humanidade. Destaque o autor dá aos jesuítas e sua tentativa de construir no Brasil um Estado Teocrático.

As escolhas estratégicas do autor ao apresentar a sociedade e a realidade brasileira são consequência de um posicionamento ético diante da realidade européia e mantém o objetivo de oferecer um exemplo de oposição a ela. Na imagem perseguida pelo autor não há discriminação de classes sociais, religiões ou

raças. A sociedade é construída sobre a base da tolerância e do pacifismo. Idealizada, esta sociedade vive na cidade do Rio de Janeiro, cidade símbolo que resume no mesmo espaço harmonia e caos, modernidade e primitivismo, a possibilidade do fim e do recomeço. Trata-se da assimilação seletiva da realidade e da sociedade apresentada na escrita por um narrador-observador com voz de profeta.

A perspectiva assumida por Stefan Zweig não corresponde ao contexto histórico, cultural e literário brasileiro da década de 1940. Justamente pela falta de correspondência entre o Brasil projetado no ensaio e a realidade brasileira da época, com suas urgências e questões – isto é, pela falta de coincidência entre a comunidade de interlocutores pretendida por Zweig e a comunidade imediata, no contexto sociopolítico e cultural do país em que estava exilado – surgem tensões que ainda hoje demandam melhor compreensão e crítica, mesmo décadas após o surgimento da obra.

O *país do futuro* torna-se um jargão tragicômico na perspectiva brasileira, abre espaço para a recepção criativa e para um diálogo metaliterário, como vimos na obra de Ruy Tapioca. O Brasil ficcionalizado transcende sua função inicial de espaço de realização utópica, simples espaço de projeção de desejos de um mundo melhor, para tornar-se um espaço de oposição e reflexão social.

Capítulo 5

Hugo Loetscher, engajamento e distopia

Como se viu acima, desde o início do século XX os textos literários centrados em projeções imaginárias do espaço, do tempo e da sociedade revelam, sobretudo, aspectos e tendências negativas presentes na realidade, questionam as estruturas vigentes e as estruturas idealizadas nas utopias clássicas como horizonte de, um futuro promissor. Com o romance distópico, a dicção utópica teleológica é superada, com os textos assumindo definitivamente o caráter de negação, de crítica social e de reflexão sobre a utopia. Muda-se a perspectiva, mas os motivos permanecem: a sociedade e sua estrutura organizacional. Na obra de Hugo Loetscher, *Mundo dos milagres – um encontro com o Brasil* (2000), elementos constitutivos da sociedade brasileira são projetados no futuro imaginário da personagem Fátima, que já está morta.

Uma vez mais o Brasil apresenta-se como um espaço ficcional dentro da literatura de língua alemã no século XX. Contudo, se a obra de Stefan Zweig causou em primeiro lugar a sensação de estranhamento ao leitor brasileiro, *Mundo dos milagres* possibilitaria a identificação, pois na obra fala-se de Fátima, da seca no Nordeste, da cachaça, de religião, de política, da propaganda e, é claro, da Canaã ainda não encontrada pelo sujeito brasileiro, o que aduz à obra o caráter metaliterário característico das distopias. Enquanto inclui no enredo a discussão sobre a possibilidade de encontrar-se uma Canaã ou a Nova Jerusalém no Nordeste Brasileiro, o autor tematiza a própria utopia e sua realização ou impossibilidade de realização, uma característica constante da literatura utópica no século XX, como vimos no capítulo teórico. O tom de denúncia da realidade e prevenção [Warnung] em relação ao futuro inevitável de Fátima é absoluto. A identificação do leitor brasileiro com a obra de Hugo Loetscher resultaria das temáticas abordadas, do discurso que mantém características de discurso jornalístico já destacadas pelos estudiosos Jeroen Dewulf (1999) e Romey Sabalius (1995) e do horizonte de expectativas do leitor. Conhecedor da obra de Euclides da Cunha, Graciliano Ramos, Raquel de Queirós e Guimarães Rosa, Hugo Loetscher não ignorou a realidade e a literatura brasileira, como vimos no primeiro capítulo do presente trabalho. Para o público brasileiro a obra assume claramente uma função crítica

social. Mas qual a função que a obra assume no contexto europeu em que foi primeiramente editada?

Ao tratar aqui da obra de Hugo Loetscher no âmbito da literatura utópica parto de uma suposição inicial: o Brasil negativo como apresentado em *Mundo dos milagres* opõe-se em primeiro lugar a um mundo distante, não descrito, mas presente na figura do narrador “estranho”. Facilmente identifica-se este mundo com o lugar de origem da figura do autor. Estaria assim o autor, conhecido em seu país pelo seu engajamento político e social, assumindo em relação ao Brasil uma postura colonialista? Estaria o autor projetando sobre o Brasil uma imagem negativa para confirmar o mundo privilegiado europeu? A pergunta parece legítima, mas somente quando se desconsidera a complexidade da obra, sua relação com outras obras do autor e os desdobramentos temáticos e formais da escrita utópica no século XX. Para analisar, portanto, de forma adequada os pressupostos, as possibilidades e os limites de uma crítica social da obra *Mundo dos milagres* no contexto da escrita utópica, é previsto considerar os fatores ora mencionados.

A reconstrução do contexto histórico em que a obra foi escrita e do contexto biográfico do autor no primeiro capítulo mostra que a escolha do Brasil como objetivo de suas viagens, reportagens e enquanto objeto de escrita literária não foi uma escolha aleatória. A escolha do autor foi influenciada em primeiro lugar pelos fatos históricos que ligam o Brasil a Portugal – a colonização – e em especial pelos escritos de Antônio Vieira. Hugo Loetscher o considera um artista da palavra e em 1966 apresenta-o ao público suíço com a edição de sua tradução do texto *Sermão de Santo António aos peixes* (1966).

Na introdução à tradução do *Sermão de Santo António aos peixes* proterido por Antônio Vieira (1608-1697) em 1654 na catedral de São Luís no Maranhão, Hugo Loetscher não se atém a uma simples apresentação do padre jesuíta. Ele fala de literatura, engajamento e responsabilidade; de moralismo, ironia e estética; anticolonialismo, democracia racial e visões de estado. Por isso, ao tematizar a questão da literatura engajada e a forma de escrita utópica nas obras do autor suíço é válido recuperar a tradução do *Sermão de Santo António aos peixes*. Dedicarei, portanto, a primeira parte do presente capítulo a uma análise detalhada do texto introdutório à tradução de Antônio Vieira, bem como do discurso de Vieira e sua relação com a obra do autor suíço. Estudiosos da obra de Loetscher⁸³ apontam para

83 Nos referimos aqui aos já citados estudos de SABALIUS, 1995; e DEWULF, 1999.

o discurso de Antônio Vieira como exemplo para o trabalho literário do autor, “um texto chave para a compreensão da poética de Loetscher”⁸⁴ (SABALIUS, 1995, p. 83), e para o texto introdutório, que por sinal é tão longo quanto a própria tradução, como o primeiro texto teórico em que o autor discute a arte da escrita.

O engajamento político e social do autor e sua transposição na literatura é a temática da qual me ocuparei de maneira especial neste capítulo. A constituição da sociedade e sua estrutura é, afinal, tema recorrente no conjunto das obras do autor e as aproxima assim da literatura utópica. Destaco de início a obra *Esgotos – um parecer*, primeira obra literária escrita por Hugo Loetscher e publicada em 1963, na qual o autor lança um olhar crítico sobre a sociedade da época. A revolução, pano de fundo da narrativa, permanece como possibilidade utópica e destaca a impossibilidade de realização.

Em seguida, no subcapítulo “Noé – entre o mito da gênese e do apocalipse a possibilidade utópica” me ocuparei do terceiro romance escrito por Loetscher, *Noé – romance de uma conjuntura* (1967). Escrito em forma de uma parábola o romance tem como mote um milagre econômico e parece apontar para uma utopia que mantém como base o sistema capitalista.

O Imune é a primeira obra literária de Hugo Loetscher a apresentar o Brasil como um dos espaços de realização da trama. Um jornalista viajante à procura da Amazônia, um mundo de oposição, está no centro da narrativa. Há uma consciência do personagem-viajante quanto ao exotismo, à realidade social e em especial à relação dessa realidade com a estrutura social e o sistema vigentes. O viajante moderno está longe de apresentar o caráter ingênuo ou sonhador dos primeiros viajantes que descreveram o Brasil. À medida em que parodia o discurso dos viajantes e inclui elementos de oralidade na composição do texto, Loetscher intensifica e explicita a oposição entre expectativas e realidade. A utopia não está contida nesta oposição simples entre realidade e desejo, antes ela está centrada na postura do sujeito consciente do processo, um sujeito racional, capaz de dominar seus instintos naturais e analisar sua relação com o mundo em que vive. A análise deste romance pós-moderno compõe a última parte do presente capítulo.

Sermão de Santo Antônio aos peixes – anticolonialismo e a possibilidade do novo Estado teocrático

84 Die umfangreiche Einführung in das Leben und Werk Vieiras ist gleichzeitig ein Schlüsseltext zum Verständnis von Loetschers Poetologie.“ (SABALIUS, 1995, S. 83)

“Vos estis sal terrae” (Mateus 5, 13) [...] O efeito do sal é impedir a corrupção, mas quando a terra se vê tão corrupta como está a nossa, havendo tantos nela que têm ofício de sal, qual será, ou qual pode ser a causa desta corrupção? (VIEIRA, s/d., p.2)

O tom inicial do sermão de Padre Vieira é crítico, refere-se diretamente à sociedade. Contudo, como Hugo Loetscher ressalta em sua introdução, António Vieira era artista e o sermão era a possibilidade, dada através de seu trabalho religioso e através da situação em que se encontrava, de se expressar, de ser orador e escritor. Assim, logo na segunda parte do sermão aos peixes o orador Vieira assume a voz de Santo António: “é melhor pregar como eles, do que pregar sobre eles” (VIEIRA, s/d., p. 3). Imbuído dessa voz de autoridade sacral, quer não somente explicar a palavra divina, mas falar daquilo que ele próprio se colocava como missão. À imitação de Santo António, Vieira discursa de frente para o mar, diz aos peixes o que quer que os homens ouçam.

Hugo Loetscher analisa essa situação enunciativa como recurso satírico: “A sátira como disfarce oferecia a possibilidade de, ao pronunciar a verdade, superar as dificuldades.”⁸⁵ (Loetscher, 1966, p. 11) Para Loetscher, a escolha retórica de Vieira não era apenas um opção de estilo, mas uma tática para dizer a verdade mesmo diante da difícil situação em que se encontrava, em face dos desentendimentos entre colonialistas e jesuítas. O sermão, segundo Loetscher, é um dos primeiros documentos a comprovar um anticolonialismo por parte dos europeus. Sobre o olhar que Vieira lançou sobre a sociedade da época da colonização no Brasil, afirma que ele, em nome dos céus, não direcionou seu olhar para os céus e sim para a terra e assim, condenou a si mesmo a ver injustiça e infelicidade. O que conseqüentemente, ainda segundo Loetscher, significa melhorar o mundo, partindo do ponto em que o homem se encontra em situação de necessidade. Mais adiante o autor complementa seu pensamento, apontando para a responsabilidade política, que, segundo ele, se mostra em primeiro lugar no dia-a-dia: na época era muito relevante, por exemplo, manter-se informado sobre o preço de comercialização internacional do açúcar.

Dois aspectos destacados por Loetscher nos trechos acima destacados tornam legítimo entender o discurso de António Vieira como “modelo” [Vorbild] para a literatura social do escritor suíço, escolhida por ele mesmo de forma supostamente programática: em primeiro lugar o olhar direcionado à sociedade e, segundo, as opções composicionais feitas pelo autor, quanto ao gênero. Nas obras analisadas a seguir, *Esgotos: um parecer* e *Noé: romance de uma conjuntura*, o olhar do narrador

85 “Die Satire als Verkleidung bot eine Möglichkeit, die Schwierigkeit beim Sagen der Wahrheit zu meistern.” (LOETSCHER, 1966, S. 11)

está direcionado aos problemas sociais. Não se destacam efeitos positivos da revolução ou do milagre econômico – a mudança para o mundo melhor –, mas prevalece uma verve afiada que denuncia a continuidade da miséria, o esgoto, a prostituição, a juventude sem objetivos mergulhada na abundância e a produção da nova pobreza. Loetscher opta nas duas obras por formas de discurso não tão comuns ao romance moderno: um parecer, relatório oficial sobre o trabalho do inspetor, e no romance de uma conjuntura, pela parábola. Peter Hamm no seu artigo *Deixar que chova [Regnen lassen]* (2005) ressalta: “A parábola inocenta o detalhe, deixa reduzi-lo a uma pilhéria. O todo adquire traços idílicos, ou melhor, digamos logo, traços literários, que quase não se adequam à seriedade da repreensão”⁸⁶ (HAMM, 2005, p. 263-264).

Da forma escolhida pelo autor para seus primeiros romances e da seriedade dos temas abordados surge um tipo de ironia que aproxima *grosso modo* o estilo de Loetscher do discurso de António Vieira. Características que o próprio Loetscher identificava no discurso de Vieira verificam-se, afinal, em suas obras.

Na introdução ao *Sermão de Santo António aos peixes* o escritor suíço do século XX contempla a postura moralista assumida pelo jesuíta do século XVII e analisa de maneira isenta as conseqüências de suas opções para a realização formal da obra. Para Loetscher, Vieira era um moralista, contudo procurava ancorar seu discurso na clareza, pois tencionava um efeito. O que o padre expressava era necessariamente crítica, mas o que apresentava era censura com esperança. A clareza em seu discurso era alcançada especialmente pela simplicidade estilística. Como moralista Vieira tinha tudo para distanciar-se da linguagem literária, ele porém não se restringia a fazer prescrições, sua linguagem seduzia por uma forma natural de ironia. Loetscher analisa a figura do moralista e sua forma de escrita mostrando que quando um moralista escreve, mede o mundo a partir de uma determinada idéia [Vorstellung]. Justamente pelo fato de o mundo não corresponder a essa idéia, o que em última análise motiva a escrita, o seu discurso é já de partida um discurso irônico.

Segundo Loetscher, a ironia surgida da distância entre a idéia de mundo do moralista religioso António Vieira e o mundo real a que se integrava é a matriz discursiva do jesuíta. Vieira tinha consciência desse paradoxo, e por isso o poder de jogar com as palavras. Ao finalizar seu texto sobre António Vieira, Loetscher ressalta

⁸⁶ „Die Parabelform verharmlost das Detail, lässt es zum Gag verkommen. Das ganze bekommt idyllische – oder sagen wir gleich: literarische Züge, die dem Ernst des Vorwurfs kaum angemessen sind.“ (HAMM, 2005, S. 263-264)

a atualidade de seu discurso: “Nenhuma língua é mais necessária do que aquela que, consciente de sua dupla significação e confusão, quer ser simples e clara e não teme ser veraz [behaftbar].”⁸⁷ (LOETSCHER, 1966, p. 67) A palavra “behaftbar”, que traduzimos como “veraz” (ou seja, “que pode ser tomado ao pé da letra e levado a sério”), é uma criação do autor, segundo Dewulf, para designar a forma de escrita daquele autor que acredita na escrita, que é escritor, provocador e moralista e não aceita simplesmente a sociedade, antes a critica e se esforça para manter uma correspondência entre o que escreve e suas ações.

Segundo Loetscher, também é possível identificar essas características nas cartas de António Vieira. Elas recuperam uma situação primária da narrativa: alguém viaja e conta o que viu. Loetscher descreve-as como relato e confissão, manifesto e panfleto; eram autobiografia, quando contava as viagens, e lírica, quando o caráter lírico predominava. Segundo o autor, Vieira nunca escrevia uma frase sem direcioná-la a uma determinada situação, era autor engajado, comprometido com a realidade. No início do texto introdutório, Loetscher explica a atualidade do texto traduzido com base no engajamento de seu autor. Ele ressalta que a literatura engajada é, no mínimo, tão antiga quanto o sermão e declara que a rigor, o sermão poderia ser considerado uma peça didática [Lehrstück] para a forma de literatura vanguardista dos anos 60.

A tradução do texto de António Vieira é considerada por Sabalius (1995) e Dewulf (1999) como o primeiro grande encontro do autor com a língua portuguesa e “uma ponte literária entre Brasil e Portugal” (DEWULF, 1999. p. 67). Contudo, este encontro pode ser explorado mais profundamente e revela um confronto com temas que serão desenvolvidos nas obras futuras. Assim por exemplo, lê-se na introdução à tradução do *Sermão aos peixes* uma primeira referência ao sertão nordestino na obra de Loetscher. O autor aponta para o sertão como objetivo do Padre António Vieira, o interior, para cuja pesquisa ainda hoje no Brasil as ciências e a fantasia dos poetas se direciona; para António Vieira, diz Loetscher, porém, o sertão era uma ‘imensa universidade de almas’. Tem-se neste texto a primeira indicação de interesse do autor suíço por essa região do Brasil que se tornará palco do romance *Mundo dos milagres: um encontro com o Brasil*.

Da mesma forma que destacamos na obra de Stefan Zweig, a discussão sobre os objetivos das missões jesuítas ao dirigirem-se para a então colônia,

87 „Denn keine Sprache ist dringender als eine, die, der Zweideutigkeiten und der Verwirrung bewusst, einfach und klar sein will und sich nicht scheut, behaftbar zu sein.“ (LOETSCHER, 1966, S. 67)

encontramos também no texto de Loetscher menção aos nobres desejos de um novo mundo por parte do Padre António Vieira. Segundo o autor, o empenho de Vieira em proteger índios e negros era um ato de humanidade religiosa dentro do contexto da política colonialista. Loetscher aponta para a possibilidade de Vieira, como jesuíta, manter diante dos olhos um modelo de socialismo teocrático como o que a Ordem havia realizado no Paraguai (LOETSCHER, 1966, p. 23).

Vieira, ainda segundo Loetscher, sempre se referia ao Brasil como província e nunca como colônia, uma forma de mostrar seu desejo maior de desenvolver neste novo mundo um mundo verdadeiramente novo. Dentre os textos do Padre António Vieira, Hugo Loetscher ainda tece considerações sobre *Esperanças de Portugal*, uma obra altamente especulativa, em que o jesuíta prevê a realização do Quinto Império, sob o poder de Portugal e regido por João IV ressuscitado. O sebastianismo e a saudade melancólica que o move, eis a temática em que se move o ensaio. Na conclusão Loetscher analisa que Vieira havia substituído países por papel e pessoas por palavras e os construía ao gosto de seus pensamentos. É a clássica situação do equívoco [ratés] político, pondera Loetscher, em que Platão criou suas noções de Estado e Macchiavelli sua metodologia. (LOETSCHER, 1966, p. 27)

Nesse trecho encontramos o que talvez seja a consideração mais clara do autor sobre os projetos de Estado: um falseamento político, um jogo puramente retórico. Há no texto de Loetscher ainda a menção à democracia racial idealizada por Vieira, que vem reforçar a idéia de um projeto utópico por parte dos jesuítas. Segundo o autor, para Vieira a igualdade de direitos surge da criatura humana, de sua filiação de Deus, “igualdade por natureza e igualdade maior através da crença” (LOETSCHER, 1966, p. 27). A democracia racial não surge do batismo, ela é apenas por ele confirmada.

Se podemos falar de António Vieira como exemplo para a forma de escrita de Hugo Loetscher é fato que deixa dúvidas, pois como apontam Sabalius e Dewulf existem certas semelhanças estilísticas em obras de Loetscher anteriores à viagem do autor a Portugal e à tradução do *Sermão de Santo António aos peixes*. A importância do texto de Vieira se dá antes pelo fato de oferecer conteúdo para discussão de questões fundamentais para a análise das obras de Loetscher.

Enquanto analisa o *Sermão dos peixes*, as cartas e o *Quinto império*, o autor suíço reflete sobre questões de literatura contemporânea. Ao falar das obras de Hugo Loetscher como literatura engajada, associa ao conceito de literatura engajada

uma forma de escrita que não apenas apresenta os problemas sociais, mas o faz sem perder de vista os detalhes de sua conformação estética, e que prevê em última análise a correspondência entre escrita inovadora e atitude política propositiva.

Mais aprofundadamente reflete-se na introdução ao *Sermão* sobre questões estéticas como a escolha do gênero, do tipo de dicção literária, e as consequências dessa escolha em face das escolhas temáticas. Talvez o texto de Vieira também tenha contribuído para a postura anticolonialista que Loetscher assumirá ao longo de seu trabalho sobre o Brasil, e nesse ponto sim pode-se aproximar os dois autores.

Romey Sabalius no ensaio “Uma perspectiva pós-colonialista – o Brasil como exemplo” [Eine postkoloniale Perspektive – Brasilien als Beispiel] (2005) aborda os textos jornalísticos de Hugo Loetscher com base na postura anticolonialista assumida pelo autor. O primeiro texto analisado é “Roubar os sonhos brancos do homem negro” [Dem Schwarzen seine weissen Träume nehmen] (1984), no qual o autor discute a vida e a obra de Abdias do Nascimento. Segundo Sabalius, no referido texto o autor assume pela primeira vez uma perspectiva de dentro do Brasil, o que destoa do conjunto de textos anteriores, nos quais a visão de fora ainda dava indícios de uma posição neocolonialista. Loetscher assume como sua a voz do próprio Abdias do Nascimento, para apresentar e analisar o desenvolvimento da questão racial no Brasil. Outro texto analisado por Sabalius é o já mencionado *Brasil: descoberta e auto-descoberta* [Brasilien. Entdeckung und Selbstentdeckung] (1992), no qual Loetscher apresenta a história do Brasil desde a época colonial, novamente com grande esforço para assumir uma perspectiva de dentro. Críticas ao colonialismo europeu podem ser lidas também em “As muitas faces da América Latina” [Dossier: Die vielen Gesichter Lateinamerikas] (1984). O texto publicado na revista *Schweizer Illustrierte* relata sobre os grandes contrastes entre as classes sociais, o desenvolvimento das grandes cidade e o abandono do interior.

De forma mais elucidativa podem-se ilustrar as consequências do colonialismo a exemplo da agricultura. Na época colonial surgiram os grandes latifúndios. Ainda hoje 100.000 habitantes da América Latina, com uma população de 350 milhões, possuem mais de um terço das terras produtivas.⁸⁸ (LOETSCHER; SÜTTERLIN, 1984, p. 67)

Loetscher apresenta assim os problemas sociais e analisa-os historicamente, procurando suas raízes no colonialismo. Sua introdução à obra de Vieira contém

⁸⁸ “Am aufschlussreichsten lassen sich die Folgen des Kolonialismus an der Landwirtschaft illustrieren. Während der Kolonialzeit entstanden Latifundien (Grossgrundbesitzungen). Noch heute verfügen in gesamtlateinamerika bei einer Bevölkerung von 350 Millionen 100000 Grossgrundbesitzer über zwei Drittel des wirtschaftlich erschlossenen Bodens.” (LOETSCHER; SÜTTERLIN, 1984, S. 67)

discussões ainda tímidas sobre a temática do romance de estado, utopia e democracia racial, mas que ganharão em importância ao longo de sua produção.

Aliás, a recorrência da questão jesuíta em obras de autores de língua alemã que se ocupam com o Brasil evidencia-se como traço marcante da figuração do Brasil nessa tradição literária. A reflexão sobre as missões jesuíticas presente nos dois autores de que me ocupo, e ainda em Döblin, que mencionei *en passant*, é exemplo de como o Brasil ascende à condição de um espaço específico na tradição literária de língua alemã, um lugar de “oposição aos espaços conhecidos e que de certa maneira questiona estes espaços, os substitui ou limpa” (FOUCAULT, 2005, p. 10).

Esgotos – um parecer: dejetos da revolução e distopia

No primeiro romance escrito por Hugo Loetscher, *Esgotos – um parecer* (1989; primeira edição: 1963), a sociedade é exposta sob a perspectiva do inspetor da rede de esgotos, narrador e personagem principal. A cidade em nenhum momento é denominada, contudo a caracterização do espaço, dos cidadãos e situações da vida diária descritas permitem supor uma cidade rica e desenvolvida, como a cidade natal do autor, Zurique.

O romance se inicia com uma revolução: enquanto o inspetor encontra-se no subsolo em sua inspeção semanal da rede de esgotos, um golpe político transforma a vida da sociedade. O inspetor alega que nenhuma mudança pôde ser vista nos escuros caminhos subterrâneos, de forma que ele age como de costume e retorna à superfície perto de um posto policial. Ele é preso, acusado de ajudar a oposição com informações sobre a rede e possibilitar assim a fuga de muitos políticos da oposição. Considerado inocente, ele retorna ao seu posto, ajudando inclusive na procura dos fugitivos e mortos no subsolo. A ordem de escrever um parecer sobre seu posto de inspetor com o fim de orientar seu futuro substituto, pois para ele está previsto um cargo superior, motiva a narrativa. Assim resume-se a trama. O romance é, como o título já indica, escrito em forma de um parecer. Contudo, este parecer não é totalmente objetivo: o narrador inclui em seu discurso situações cotidianas, relações familiares e sociais, sempre alegando exemplificar seu trabalho de inspetor – o que proporciona ao leitor, afinal, uma imagem mais completa da personagem e da sociedade apresentada. O narrador não declara que se sente vigiado, mas o relata

indiretamente: “Naquela noite antes de me deitar, descobri que minha mesa de cabeceira havia sido revistada. Lá eu guardo todos os papéis que em algum momento foram escritos sobre minha pessoa.”⁸⁹ (LOETSCHER, 1989, p. 16) A situação é narrada com pretensa ingenuidade, e ao leitor não é possível comprovar se de fato se trata de ingenuidade ou de mera encenação.

Analisemos mais de perto a situação: numa noite, enquanto o narrador se concentra em seu jogo solitário de paciência, um desconhecido bate à porta, um vendedor. O Inspetor deixa-o entrar. Com a desculpa de ir ao banheiro, o desconhecido se afasta do inspetor, que continua a jogar, e revista os compartimentos da casa, não se sabe à procura de quê. A situação de ter sua casa revistada por um desconhecido, de ter consciência de estar sendo vigiado é descrita detalhadamente e se opõe à declarada inocência do inspetor. A ingenuidade ou o fingimento da ingenuidade aduz ao texto um tom irônico, começamos a duvidar da personalidade do inspetor. A ocorrência não elucida nenhum tipo de trabalho que o inspetor costuma realizar, ela apenas ilustra a relação do Inspetor com a sociedade que o cerca, em especial com o governo e a revolução. No trecho percebemos claramente um desvio do que se pode chamar de um parecer objetivo sobre o posto de inspetor de esgotos.

Alguns estudos indicam que o romance pode tomar lugar entre a literatura utópica ou distópica. Por ocasião da edição da obra na Itália, sob o título *L'ispettore delle fogne* (2000), Massimo Raffaeli conclui em sua resenha “A Suíça na cloaca” [Die Schweiz in der Kloake] (RAFFAELI, 2000, p. 247) que a perspectiva do esgoto é revolucionária, pois é anti-ideológica e anti-utópica. Não existe sociedade que não produza esgotos e negar este fato, ainda segundo Raffaeli, colocaria em risco a própria sociedade, pois caso uma cidade deixasse de investir na rede de esgotos ela correria o risco de inundar em sua própria sujeira. De fato, a perspectiva assumida pelo narrador não deixa esperanças, a inversão “quanto mais limpa e correta a imagem da cidade na superfície, mais imundo apresenta-se o subsolo” é o mote do romance. É o próprio narrador quem chama a atenção do leitor para a perspectiva adotada, quando comenta ser acusado de ver o mundo através do olhar de inspetor da rede de esgotos. O narrador afirma: “Sem dúvida, há esta perspectiva do esgoto.”⁹⁰ (LOETSCHER, 1989, p. 32)

89 “Bevor ich an jenem Abend ins Bett ging, stellte ich fest, dass mein Nachttisch durchsucht worden war. Dort bewahre ich alle Papiere auf, die jemals auf meine Person ausgestellt wurde. (LOETSCHER, 1989, S. 16)

90 “Ohne Zweifel gibt es den Abwasserblick.” (LOETSCHER, 1989, S. 32)

A forma diferenciada de ver o mundo a partir do esgoto é a temática também abordada em outro trecho da narrativa, no qual o narrador relata seu encontro com o “poeta caolho”. No começo, a ordem superior de acompanhar um poeta pelos túneis subterrâneos é relatada apenas como mais uma das funções de um inspetor: estar a serviço da arte quando necessário. O poeta é conhecido como “poeta caolho” por manter um dos olhos sempre tapado pelos cabelos longos, porém, para o passeio pela canalização, apresenta-se com dois grandes olhos azuis. A passagem deixa espaço para interpretações: apenas quem vê o mundo inverso, o mundo embaixo da limpeza e organização da cidade, quem vê com os olhos do inspetor de esgotos vê o mundo por completo. A narrativa deste encontro do inspetor com a arte termina com a admiração do inspetor pelos versos do poeta: “Eu ouvi uma cidade chorar.”⁹¹ (LOETSCHER, 1989, p. 98)

O inspetor narrador assume uma posição privilegiada, apesar de ser apresentado sempre como um excluído da sociedade que vive na superfície, ele vê o que os olhos dos cidadãos normais não vêem e, acima de tudo, o privilégio do inspetor depende da consciência de ver dois mundos e a possibilidade de compará-los. Durante o passeio com o poeta pelos caminhos subterrâneos, o inspetor apresenta um mundo ao inverso:

Pois, no firmamento dos esgotos, o atirador acerta o capricórnio e o caçador é rasgado pela sua matilha; a flecha é lançada e o dragão rasteja até a abelha; a bússola se direciona para o mastro e o mastro para a vela, na qual o pequeno leão está a roer [...].⁹² (LOETSCHER, 1989, p. 96)

Como base da narrativa são expostos dois mundos, a cidade na superfície e os esgotos no subsolo, assim como o mundo da água potável e o mundo dos esgotos dentro do departamento no qual o narrador trabalha. Dietrich, amigo que trabalha no departamento da água potável, merece atenção especial do narrador. Ao falar de Dietrich, que o próprio inspetor encontrou morto no subsolo após a revolução, são apresentados os dois mundos: o da água potável fresca, limpa e clara, de cuja origem todos querem saber, opõe-se ao mundo pútrido dos esgotos, que em nada interessa aos homens, exceto pelo fato de que tenha um destino adequado. Quem apenas conhece o mundo da água potável permanece sempre à procura da fonte, olhando para o passado, enquanto aquele que vive o mundo do

91 „Ich habe eine Stadt weinen gehört“ (LOETSCHER, 1989, S. 98)

92 “Denn am Firmament der Abwässer erlegt der Schütze den Steinbock, und der Jäger wird von seiner Hundemeute zerrissen; der Pfeil wird anbeschossen, und der Drache kriecht zur Biene; der Kompass wandelt sich zum Mastbaum und der Mastbaum zum Segel, an dem der kleine Löwe nagt; [...]” (LOETSCHER, 1989, S. 96)

esgoto quer saber para onde tudo se direciona, abre os olhos para o futuro. Contudo, o mundo da água potável não é pensável sem química, e a fonte preferida de Dietrich está seca. Limpeza e continuidade são apenas ilusões daquele que vive o mundo da água potável. Da mesma forma quem experimenta e vê apenas o mundo da superfície, da cidade, vive na ilusão da limpeza e organização, e ao ser confrontado com a imundície perde as esperanças de um mundo mais justo. É necessário que o inspetor dos esgotos lhe mostre uma nova fonte para que ele recupere as esperanças. É possível traçar assim um paralelo de representações entre a metáfora do mundo da água potável e o mundo dos esgotos, e o mundo da superfície, a cidade em sua aparência de limpeza, e o mundo subterrâneo. O narrador-inspetor é privilegiado pois oferece a visão simultânea de ambos os mundos, uma realidade maior que a da maioria dos cidadãos.

Justamente por ver o que há por baixo das aparências ele é também excluído da sociedade, em suas relações sociais percebe que a maioria dos conhecidos prefere manter distância de sua pessoa, pois talvez ele possa saber detalhes desagradáveis da vida diária. Sua exclusão pode ser percebida no seu modo de vida: o Inspetor vive sozinho, não tem família, não recebe convites para eventos sociais, seu passatempo se resume a um jogo solitário de paciência, nem mesmo um telefone ele possui. A recordação do mundo dos esgotos é incômoda para a sociedade.

Numa curta passagem em que o narrador fala sobre o antecessor de seu posto, Nepomuk, somos alertados para o perigo de descer ao mundo do esgoto, de vermos o mundo ao inverso e retornarmos à superfície com novos olhos. Nepomuk havia falecido, o que o narrador denomina uma morte clássica para um inspetor, atropelado ao retornar à superfície: “Não é a descida que é perigosa e sim o retorno à superfície.”⁹³ (LOETSCHER, 1989, p. 54) Entre as pessoas com quem convive, o inspetor prefere as que mantêm um compromisso com a realidade, mesmo que isso signifique exclusão, como a da prostituta que assume sua profissão perante a sociedade.

O quadro de personagens se amplia: assim como fala de Dietrich e da prostituta, o narrador apresenta também Orsino, seu amigo, que merece atenção especial. Sua visão da sociedade e de sua época é esclarecedora. Pelos olhos de Orsino vemos uma sociedade corrompida, decadente e sem valores morais.

93 “Nicht der Einstieg ist gefährlich, sondern die Rückkehr an die Oberfläche.” (LOETSCHER, 1989, S. 54)

Ele desprezava nossa época, que encontra uma desculpa esclarecedora para todas as ações humanas: esta que entende o assassino, porque ele age impulsionado por afetos; nesta em que muitos não se envergonham de gastar quantias imensas para obter um testemunho que confirme uma consciência difusa; na qual um divórcio se torna adequado em razão das experiências na infância.⁹⁴ (LOETSCHER, 1989, p.70-71)

O inspetor apresenta Orsino e seu modo de ver o mundo: uma sociedade que não condena os malfeitores, antes os compreende, que compra seus valores, que confirma a desestruturação familiar. Nada há de utópico na sociedade apresentada. Para Romey Sabalius (SABALIUS, 1995, p. 48), apenas a revolução, apresentada no início do romance e ponto de partida da narrativa, constitui um aspecto utópico no romance. A revolução é uma possibilidade de mudanças sociais.

A proximidade entre revolução e utopia é abordada por Roland Barthes em seus escritos *Roland Barthes por Roland Barthes* (1995). No trecho dedicado à utopia e revolução o autor destaca que, nos escritos revolucionários, a finalidade cotidiana da revolução merece pouca atenção, eles não respondem à questão sobre como viveremos amanhã. Segundo o autor há dois motivos para tal. Primeiro, uma descrição do cotidiano poderia futilizar a luta revolucionária: “a teoria política visa tão-somente instaurar a liberdade real da questão humana, sem prefigurar nenhuma de suas propostas” (BARTHESES, 1995, p. 84). A utopia transforma-se assim no tabu da revolução e apenas a literatura pode transgredi-lo, respondendo por uma visão final dos ideais revolucionários. Segundo, uma narrativa como a do inspetor, que expõe o dia-a-dia durante a revolução, expõe também as ambivalências da vida dessa sociedade em pretensa transformação. A esperança que poderia estar contida na revolução é prontamente destruída pelo narrador no início do romance quando ele diz que nenhuma mudança pode ser percebida durante a inspeção naquela sexta-feira. Na perspectiva do inspetor nada que indicasse mudanças reais podia ser visto em seu mundo. Em outro trecho o narrador declara abertamente não crer em grandes ideais políticos e sua influência sobre o seu cotidiano:

Seja o que for que o meu sucessor possa trazer à luz contra mim; ele não poderá mudar nada no fato de que o esgoto do novo governo, exatamente como o esgoto do velho governo, precisa de oxigênio para ser tratado; se não for acrescentado oxigênio, o esgoto passa por

94 “Er verachtete unsere Zeit, die für alle menschlichen Taten eine entschuldigende Erklärung findet: die den Mörder versteht, weil er im Affekt handelt; in der sich viele nicht schämen, Unsummen für ein Zeugnis auszugeben, das ihnen eine gelegentliche Trübung des Bewusstseins bestätigt; in der man einen Ehebruch mit Kindheitserlebnissen schmackhaft macht.” (LOETSCHER, 1989, S. 70-71)

um processo de fermentação, primeiro a fermentação ácida e depois a metanólise, e sobre esse processo nenhuma atitude política tem influência.⁹⁵ (LOETSCHER, 1989, p. 76-77)

A revolução é sentida apenas à medida que o inspetor se sente vigiado, sua casa é revistada, relatórios fazem referência a seu passado, comprovam sua inocência e lhe asseguram um posto superior no departamento em que trabalha. Sua apresentação da revolução mantém um tom de sarcasmo, de ironia e desilusão. Enquanto ela mostra a possibilidade de mudança não efetivada na realidade, mesmo no momento histórico propício, ela apenas reafirma a realidade corrupta e decadente. “Seja qual for o futuro que se inicia, qual a ordem que será instituída – os esgotos sempre trarão à tona o futuro mais iluminado e o amanhã mais justo, e há necessidade de que alguém os desvie e inspecione seus canais.”⁹⁶ (LOETSCHER, 1989, p. 158)

A desilusão do inspetor quanto ao futuro da sociedade e à possibilidade de mudanças através da revolução declarada no trecho citado depende em última instância de sua consciência acerca da fraqueza humana: “Um inspetor de esgotos vive do fato de que o ser humano não é um ser limpo”⁹⁷ (LOETSCHER, 1989, p. 41), ele declara. O fato de estar consciente da imundície que cerca o ser humano o transforma num ser suspeito, sua presença torna-se uma ameaça para a sociedade, personifica a lembrança da impureza humana.

Em todo o romance permanece a dúvida em relação ao papel assumido pelo próprio narrador na revolução: seria ele um revolucionário ou teria contribuído para a fuga do governo deposto? O leitor do texto sabe que ele foi preso, torturado e quando libertado passa a contribuir com o novo governo. Teria ele delatado seus antigos companheiros? Em nenhum momento o inspetor assume realmente ter ajudado um ou outro dos partidos políticos antes do dia da grande revolução, antes ele procura mostrar que se suas informações possibilitaram a fuga, ele apenas cumpria seu dever ao repassá-las à população. Ele também não se declara adepto ao novo governo, procura manter sua neutralidade até o fim da narrativa. A figura do narrador é ambígua e aponta para um sujeito dividido entre suas convicções, suas certezas e esperanças e as contingências naturais e históricas que o dominam no

95 “Was immer mein einstiger Stellvertreter gegen mich vorbringen mag; er wird nichts daran ändern, dass das Abwasser der neuen Regierung genau wie das Abwasser der gestürzten zur Reinigung Sauerstoff braucht; kommt keine Luft dazu, dann geht das Abwasser in Gärung über, zuerst in eine saure und dann in eine Methangärung – darauf hat politische Gesinnung keinen Einfluss.” (LOETSCHER, 1989, S. 76-77)

96 “Welche Zustand auch immer beginnt, welche Ordnung auch geschaffen wird – Abwässer werden die lichteste Zukunft und das gerechteste Morgen hervorbringen, und es braucht jemand, der diese Abwässer ableitet und deren Kanäle inspiziert.” (LOETSCHER, 1989, S. 158)

97 “Als Inspektor der Abwässer lebt man davon, dass der Mensch kein reines Wesen ist.” (LOETSCHER, 1989, S. 41)

momento da Revolução. Nas frases finais do romance lemos a confirmação de sua descrença no ser humano: “Eu não creio no indivíduo, mas sim que ele possa assumir um espaço a ele destinado, e este eu não quero perder.”⁹⁸ (LOETSCHER, 1989, p. 158) Essa declaração final do narrador reforça a idéia inicial da consciência do narrador quanto à situação ambígua do ser humano. Ao ficar na dubiosa situação de confiar na inocência do narrador ou condená-lo como traidor o leitor dispõe de elementos suficientes não apenas para ler uma descrição da realidade, mas para se entreter ao comprovar a postura assumida pelo protagonista-narrador diante da sociedade e do momento histórico.

O trabalho aqui apresentado em torno da primeira obra literária de Hugo Loetscher comprova assim o engajamento do autor, o romance constitui uma obra de crítica social e política. No romance, uma sociedade corrompida e decadente é apresentada, a inclusão da descrição de um presídio e do bordel reforçam tal coisa.

Como vimos também há uma preocupação com a melhor solução estética por parte do autor, a busca de uma linguagem simples, porém especializada, com muitos termos específicos do grupo profissional em que o protagonista está inserido. A ironia surge de uma objetividade fingida, a escolha da forma do relatório profissional acende no leitor uma expectativa de objetividade, mas ela é negada em seguida pelo subjetivismo e pela riqueza de detalhes das descrições. Desse falseamento estético surge uma ironia específica ao estilo de Hugo Loetscher. Seria anacrônico falar aqui de uma estratégia a exemplo de António Vieira, já que *Esgotos* (publicado pela primeira vez em 1963) é anterior à tradução do “Sermão de Santo António aos peixes”. Mas o procedimento de escolha dos elementos formais se assemelha, sim, ao estilo de Vieira. Romey Sabalius (1995) afirma:

Por necessidade, em virtude da poesia, Vieira se serve da metáfora do “Peixe”, quando quer se referir aos homens. Da mesma forma que a metáfora “esgoto” é incluída no romance de Loetscher como motivo constante e excede a crítica.⁹⁹ (SABALIUS, 1995, p. 84)

Se Loetscher, portanto, recupera a obra de Vieira por considerá-la literatura engajada, é porque sua própria forma de escrita se insere no contexto da literatura engajada dos anos 60, uma discussão naquele momento atual e que confirma sua preocupação com os rumos da escrita literária.

98 “Ich glaube nicht an das Individuum, aber daran, dass es einen ihm entsprechenden Platz einnehmen kann, den möchte ich nicht verlieren.” (LOETSCHER, 1989, S. 158)

99 “Aus Not zur Poesie gezwungen, bedient sich Vieira der Metapher Fisch, wenn er sich an die menschen wendet. Genauso wird die Metapher Abwässer in Loetschers Roman als konstantes Motiv eingesetzt, welches die Kritik transportiert.” (SABALIUS, 1995, S. 84)

Em síntese, o autor tematiza a revolução e com isso destrói as esperanças de um futuro melhor, que permanece apenas uma ilusão. A discussão em torno de mudanças que a revolução realmente traria a uma sociedade é aspecto central no romance, desmascara a utopia, transforma esperança em ilusão, estabelece a impossibilidade de grandes mudanças, de realização de uma sociedade melhor. O romance adquire assim, no contexto da forma de escrita utópica, um caráter de crítica à utopia. A decepção do autor diante dos projetos utópicos de Estado e sua consciência da impossibilidade de realização desses projetos será reafirmada na introdução ao *Sermão* de Antônio Vieira. A crítica utópica no romance *Esgotos* é resultado justamente do recurso da inversão de perspectiva, uma imagem possível apenas a partir do olhar do inspetor de esgotos, daquele que vê ao inverso: a cidade, a sociedade e o próprio sujeito; que vê por trás da fachada de limpeza e organização da sociedade.

Ao final do romance permanece apenas a descrença do narrador no ser humano e assim também a descrença na possibilidade de uma sociedade melhor, mesmo após a revolução: uma perspectiva bastante próxima da que conhecemos de romances distópicos como *Admirável mundo novo* ou *1984*. Sob o princípio caro à literatura utópica do estabelecimento de contrastes entre um mundo dado e outro pretendido (mesmo que esboçado *ex negativo*) e sob o ímpeto da crítica social e da inserção no ambiente discursivo do próprio momento histórico (outra característica da tradição utópica), no narrador de *Esgotos* prevalece o pessimismo em relação a mudanças políticas e sociais, o que determina no romance, sim, o prevalecimento do caráter distópico.

A arca de Noé – possibilidade utópica entre a gênese e o apocalipse

E finalmente no tempo do mesmo grande dilúvio, em que todos viveram juntos dentro da arca, o lobo estava vendo o cordeiro, o gavião a perdiz, o leão o gamo, e cada um aqueles que costumava cevar; e se acaso lá tiveram essa tentação, todos lhe resistiram e se acomodaram com a ração do paiol comum, que Noé lhes repartia...Enfim, se eles em tantas ocasiões pelo desejo natural da própria conservação e aumento fizeram da necessidade virtude, fazei-o vós também; ou fazei a virtude sem necessidade e será maior virtude. (VIEIRA, s/d., p. 18)

Em 1967 foi publicado pela Editora Arche o terceiro romance de Hugo Loetscher: *Noé – romance de uma conjuntura*. O milagre econômico, em grande evidência naquele momento, em especial pelo contexto de acirramento da Guerra

Fria, surge pela primeira vez como temática nas obras de Hugo Loetscher e é o motivo central do romance. Sob a maciça dedicação da mídia ao tema, o escritor podia contar com uma recepção do romance marcada pela idealização da situação social e econômica no Ocidente. A consequência direta do milagre, era o que se difundia, seriam melhores condições de vida para todos e assim também uma sociedade mais justa, sem problemas sociais.

No romance, identificado por Peter Hamm (2005) como uma parábola, um mundo modelo é composto pelo encontro de circunstâncias, cuja causa inicial é a construção da arca de Noé. O início do romance anuncia o milagre. “Não, nunca as pessoas da Mesopotâmia haviam passado tão bem. Um milagre econômico havia ocorrido: Noé tinha construído uma arca.”¹⁰⁰ (Loetscher, 1967, p. 7) O ponto de partida para essa evolução do mundo antigo para o mundo melhor é a decisão de Noé de construir uma arca. Descrito como pai de família e homem mais rico do mundo, sua decisão é a princípio um ato isolado. Ele não age guiado por mão divina, e sim por vontade própria; cria em sua imaginação a possibilidade do grande dilúvio, e sua crença no fim da humanidade é o início do novo mundo.

O personagem Noé é marcado por certos traços cômicos, com uma idéia fixa, tipo esquisito, mas que se dá o direito de julgar a sociedade. Assim o protagonista explica sua decisão de construir a arca: “Eu olhei para a sociedade e neste momento só me ocorreu um pensamento: deixe que chova.”¹⁰¹ (LOETSCHER, 1967, p. 27) Deve-se notar aqui que Noé é capaz de julgar a sociedade, porém não a si mesmo, pois com a construção da arca seria ele o único a salvar-se. É possível comparar-se Noé ao inspetor de esgotos do primeiro romance de Hugo Loetscher, pois como este outro protagonista, tampouco Noé se integra à sociedade e mantém-se antes no seu posto a observá-la. O que ele vê em primeiro lugar, apesar de ser um mundo melhor, são as desigualdades sociais.

No início do romance, lemos a máxima: “Mas como sempre, quando todos vão bem, alguns vão ainda melhor.”¹⁰² (LOETSCHER, 1967, p. 7) A frase lembra o mandamento escrito na parede do grande celeiro, palco de *Revolução dos bichos* de George Orwell: “Todos os animais são iguais, mas alguns animais são mais iguais do que os outros.” (ORWELL, 1997, p. 93) Já aqui são destruídas as expectativas de

100 „Nein, nie war es den Leuten im Zweistromland so gut gegangen. Es war ein wirtschaftliches Wunder geschehen: Noah hatte seine Arche gebaut.“ (LOETSCHER, 1967, S. 7)

101 “Ich habe mir die Gesellschaft angeschaut, da fiel mir nur eines ein: regnen lassen.” (LOETSCHER, 1967, S. 27)

102 „Aber wie immer, wenn es allen gut geht, geht es einigen noch besser.“ (LOETSCHER, 1967, S. 7)

uma sociedade justa para todos, com a figuração do modelo de estado socialista em decadência.

O que o narrador relata como o mundo melhor é o mundo das famílias, dos profissionais, dos trabalhadores que lucram com a construção da arca. Novos bairros são construídos, grandes centros comerciais, centros de lazer para os dias de folga do trabalho, todas as conseqüências do capitalismo e consumismo integradas num mundo passado. Apesar de situada na Mesopotâmia antiga e conservar muitos elementos da Antiguidade na descrição dos espaços e da sociedade, a narrativa constrói um espaço moderno, que pela sua estrutura se assemelha às grandes cidades do século XX. Trata-se de um deslocamento: fazer uma imagem da sociedade presente utilizando o mundo passado. No artigo *Vom Schwizer Hüsli zur Arche Noah* de Gerda Zeltner-Neukomm, o milagre econômico de Noé e sua arca são descritos da seguinte maneira:

Tudo transcorre à maneira do estado moderno industrializado, sob as noções de lucro, suborno, monopólio, descuido e abastança para a juventude, criminalidade e prosperidade. Contudo, a antiga Mesopotâmia, surpreendida pelos acontecimentos, ainda não conhecia todas estas palavras...¹⁰³ (ZELTNER-NEUKOMM, 1984, p. 19)

A descrição de Zeltner-Neukomm confere. Encontra-se descrita uma cidade moderna e em pleno desenvolvimento econômico, uma comparação com a cidade de Zurique seria possível. Algumas páginas adiante lemos no romance a inversão da máxima acima citada: “Mas como sempre, quando todos vão bem, alguns vão menos bem.”¹⁰⁴ (LOETSCHER, 1967, p. 17) O que segue à máxima é a narrativa do trabalho dos estrangeiros dentro da sociedade, para eles restam somente aqueles trabalhos que os habitantes da Mesopotâmia não querem mais realizar, trabalhos sujos e perigosos. Fica evidente a crítica à situação dos imigrantes na Europa, na época de redação do romance. Contudo, também na ficção estes estrangeiros aos poucos se integram à sociedade e à nova situação: passam a trabalhar em bares e restaurantes e aprendem a língua do país.

Sobre a temática do romance, Zeltner-Neukomm (1984, p. 20) conclui: “O pano de fundo, porém, é sério; revela-se uma sociedade completamente corrupta, que apenas pensa nas próprias vantagens.” Ao recuperar a temática do dilúvio, a

¹⁰³ “Alles verläuft im Modus moderner Industriestaaten, Profitdenken, Bestechung, Monopolismus, Wohlstandsvernachlässigung der Jugend, und Wohlstandskriminalität; nur, daß das alte Zweistromland, das von dem Geschehen jäh überrumpelt wurde, all diese Wörter noch gar nicht kennt. (ZELTNER-NEUKOMM, 1984, S. 19)

¹⁰⁴ „Aber wie immer, wenn es allen gut geht, geht es einigen weniger gut.“ (LOETSCHER, 1967, S. 17)

personagem bíblica Noé e seu intento, Loetscher exercita mais uma vez a crítica social.

Enquanto a sociedade comemora o novo mundo, o milagre econômico gerado pela construção da arca, Noé torna-se pouco a pouco o grande perdedor: torna-se a vítima de sua própria profecia. A construção da arca o leva à ruína financeira, também de sua família. A família o aconselha a procurar um psiquiatra e, por fim, diante do tribunal Noé é condenado a ficar com a posse da arca. Ao final da narrativa, encontramos Noé transformado apenas num mendigo sujo, tropeçando nos ratos que tomam conta do seu mundo: a arca. A arca adquire assim dupla significação: a salvação, representada pelo mundo melhor, pelo crescimento econômico de toda a sociedade, e o fim, a miséria representada na pessoa de Noé.

Em matéria no jornal *Zürichsee-Zeitung*, Hans Reutimann (1967) aponta para o mito do grande dilúvio como um ponto central entre o mito da gênese e do apocalipse. Segundo o jornalista o grande dilúvio faz parte do imaginário europeu, sendo sempre recuperado na literatura por manter um caráter de possibilidade enquanto a gênese e o apocalipse são inevitáveis. Nas diferentes figurações do dilúvio procuram-se respostas para perguntas como por que um dilúvio e por que apenas a salvação daquele único ser humano e sua família. Na obra de Hugo Loetscher o dilúvio não acontece, há apenas a crença na vinda do fim e esta movimenta a sociedade. Não há dilúvio mas há uma arca a ser construída. O mito do dilúvio é explorado como oportunidade de mudança, o ser humano agindo sobre sua própria situação.

Na voz da sociedade está a declaração: “Em nossa sociedade cada um tem o direito de crer no apocalipse total.”¹⁰⁵ (LOETSCHER, 1967, p. 69) A crença de Noé no apocalipse o impulsiona à ação, à mudança. “O dilúvio é a solução para a questão social: um milagre como ninguém teve esta idéia antes”¹⁰⁶ (LOETSCHER, 1967, p. 64) declara um jovem pastor durante discussão promovida na cidade sobre o intento de Noé de salvar-se sozinho, caso o dilúvio realmente viesse a acontecer. De empreendimento particular a construção passa a ser uma questão comunitária; pastor, sindicatos e políticos sentem-se ameaçados.

Há um caráter utópico na narrativa de Loetscher: a possibilidade de um mundo melhor. Contudo o novo mundo gera mais uma vez a desigualdade social.

¹⁰⁵ “In unserer Gesellschaft hat jeder das unveräußerliche Recht an den totalen Untergang zu glauben.” (LOETSCHER, 1967, S. 69)

¹⁰⁶ „Die Sinnflut als Lösung der sozialen Frage“, höhnte der junge Gottesgelehrte, ein Wunder, dass niemand vorher darauf gekommen ist.“ (LOETSCHER, 1967, S. 64)

Num diálogo com Erim, um pobre cuidador de camelos, Noé se conscientiza da injustiça de seu intento. Erim explica o que gera a insatisfação na sociedade diante da arca: para Noé a situação é cômoda, pois quando o dilúvio chegar ele entrará em sua arca e estará salvo. Consciente de que da mesma forma que cada animal tem direito à salvação, também todo ser humano tem direito a ela, Noé procura por um ser humano melhor do que ele próprio, a fim de doar a arca. Noé troca sua arca pela mochila de viagem do cuidador de camelos. É a queda do herói, seu fracasso é ver que não há pessoas melhores ou piores, todos têm direito à salvação. No final, um Noé pobre e solitário é condenado pela sociedade a cuidar de sua arca, ninguém quer a arca devido ao trabalho e aos gastos necessários para mantê-la.

Quando Noé se retira do tribunal é observado pela sociedade. Nesse contexto é significativa a frase final: “Agora apenas o dilúvio poderá salvá-lo.”¹⁰⁷ (LOETSCHER, 1967, p. 230) Há assim um retorno à situação inicial em que Noé, numa situação privilegiada, via as desigualdades sociais e acreditava no dilúvio como solução. Agora são outros que vêem o dilúvio como única solução para a miséria de Noé. A possibilidade de mudança e a própria melhora da situação social não melhora, porém, o ser humano. A possibilidade do dilúvio permanece ao final da obra em aberto. No último parágrafo há claros sinais de que a chuva está próxima: os ratos fogem dos porões das casas em direção à arca, o vento muda, os ruídos da cidade e o cheiro dos animais pesam no ar.

Imanente à questão da desigualdade social nas obras aqui apresentadas está a necessidade de mudanças, um conjunto de ações, seja a revolução ou a previsão do dilúvio e, por consequência, a construção de uma arca. Ambos os modelos de ações aludem à mudança global na estrutura social até então vigente. Além disso torna-se evidente a questão da legitimidade de modelos socioeconômicos como a revolução comunista e o capitalismo em sua forma moderna, sendo que não há mudanças fundamentais no indivíduo, nos atores em ação nas situações simuladas dentro das obras. Se por um lado a obra faz uma referência direta à impossibilidade de realização do projeto de um estado socialista ideal, por outro critica também a forma moderna do capitalismo vigente no país de origem do autor. Afirma-se a impossibilidade de realização do Estado ideal. Ambas as obras iniciam após mudanças radicais, ativam num primeiro momento a crença na apresentação de

107 „Jetzt kann nur die Sinnflut ihn retten.“ (LOETSCHER, 1967, S. 230)

modelos de mundos ideais, mas afinal permitem ao leitor a idéia de uma imagem contrária que surge a partir do mundo pretensamente melhorado, no interior da obra.

Em *Esgotos*, o leitor tem ainda certos pontos de referência, pois o inspetor relata seu trabalho no passado; em Noé não há um mundo passado relatado, podemos apenas imaginá-lo a partir dos princípios seguidos por Noé. Porém, este mundo imaginado pelo leitor, o mundo negativo a se opôr ao mundo relatado após a revolução ou durante e após a construção da arca, não se opõe a um mundo realmente ideal. Utópico não é o mundo apresentado nas obras, utópica é apenas a possibilidade aberta de ultrapassar o estado em que a sociedade se encontra. A utopia surge assim não como um modelo a ser seguido; em ambas as obras o mundo após as mudanças não é um modelo de mundo ideal, ela se desenvolve a partir da negação, de uma crítica social imanente às obras.

Exotismo e crítica social – o romance pós-moderno *O Imune*

O primeiro romance de Hugo Loetscher a incluir o Brasil como espaço de realização de parte da trama, *O Imune*, foi publicado em 1975. O romance teve continuidade num segundo volume publicado em 1986, *Os escritos do Imune*. A escrita deste segundo volume levou o autor a uma revisão do primeiro volume, reeditado em 1985, segundo estudo de Romey Sabalius (1995) em “Os romances do Imune – uma troca permanente entre o estranho e o conhecido”.

No presente capítulo restrinjo-me à análise do primeiro romance na versão revisada pelo autor. *O Imune* é, dentre as obras do autor, a mais reconhecida e examinada nos Estudos Literários acadêmicos. Para a presente análise farei referência em especial a estudos já realizados por Romey Sabalius (1995), Jeroen Dewulf (1999) e a ensaios publicados no volume *In allen Richtungen gehen* (2005), organizado por Dewulf e Rosmarie Zeller.

O romance se destaca por constituir uma das primeiras expressões do romance pós-moderno na literatura suíça. Em primeiro lugar os estudiosos apontam, entre as características que o destacam como romance pós-moderno, para a falta de uma linearidade narrativa. O romance se constitui de 12 capítulos sobre a vida e as andanças do Imune, personagem principal, contados de forma não cronológica e separados pela inserção de curtas partes, uma ou duas páginas destacadas também pelo tipo e tamanho de letra, nas quais o narrador procura analisar a vida do Imune.

Os capítulos são independentes. Um deles, por exemplo, foi publicado como conto um ano após o surgimento do romance e tornou-se um dos textos mais conhecidos de Loetscher sob o título “A descoberta da Suíça” [“Die Entdeckung der Schweiz”] (1976).

A segunda característica é a fragmentação do sujeito, já representada na dubiosa figura do Imune e sua relação com o narrador. O Imune é apresentado pelo narrador em terceira pessoa como personagem de um drama, no início do romance. Mais especificamente, uma voz que parodia a de um apresentador de circo, chama a atenção do leitor para a peça a ser encenada. A história e viagens do Imune pelo mundo vão sendo narradas às vezes pela voz do narrador, outras vezes em primeira pessoa. Existe possibilidade de identidade entre o narrador e o Imune, de que o Imune seja apenas um pseudônimo do narrador. O Imune pode, desta forma, ser interpretado como o *alter ego* do narrador, uma figura de papel, viva apenas em sua imaginação, em quem ele confia mais do que em si mesmo; alguém que não se ilude diante da sociedade, que quer pensar sobre o sistema e a sociedade sem perder sua liberdade. Ambos, o narrador e o Imune, vivem em Zurique e viajam para a América do Sul.

As diferentes partes do romance variam quanto à forma da narrativa: epístola, conto infantil, crime ou relato de viagem, um romance híbrido. No último capítulo, por exemplo, o autor parodia um crime e alude ao romance policial: testemunhas, indícios, polícia e assassinato. Os papéis do Imune são apreendidos, fato que se torna o mote para o segundo volume do romance. Quem permanece ao final é um narrador indefinido e irônico.

Por último identificou-se o romance como pós-moderno também pelo fato de não estar ligado à procura de um sentido para a vida ou para a sociedade. Sabalius analisa a obra como crítica social, porém afirma: “Diferente dos romances *Esgotos* e *Noé*, neste romance não é apresentado um mundo modelo; Loetscher se remete na maioria das situações a acontecimentos reais.”¹⁰⁸ (SABALIUS, 1995, p. 111) O fato de, a princípio, não podermos identificar no romance um modelo ideal de sociedade ou mundo, ele nega de partida o sentido da procura do personagem principal por uma sociedade melhor. O protagonista retringe-se a desenvolver uma tática, através da qual ele pode observar a sociedade e o mundo sem sentir-se atingido diretamente. O título do romance, denominação da personagem principal, o Imune, é

¹⁰⁸ “Doch anders als in *Abwässer* und *Noah* wird in diesem Roman die Welt nicht als Modell dargestellt, sondern Loetscher orientiert sich größtenteils an realen Geschehnissen.” (SABALIUS, 1995, S. 111)

interpretado nesse sentido como processo de desenvolvimento de “uma proteção contra as emoções, uma forma de sobrevivência na sociedade desestruturada” (SABALIUS, 1995, p. 98), até o extremo de uma “imunidade como insensibilidade” (RALL, 2005, p. 287). Segundo Dewulf (1999), com o capítulo “Caminho Amazonas acima”, no qual se relata a viagem do Imune de Belém a Manaus, o autor aborda dois temas: por um lado, o processo de imunizar-se contra a fascinação que o exotismo exerce sobre o sujeito e, por outro, o aprendizado de falar constantemente sobre a miséria do mundo, como escritor, sem perder por completo as esperanças e chegar à autodestruição.

A dificuldade inicial da análise do romance pós-moderno *O Imune*, qual seja, dificuldade em se encontrar uma unidade, pode ser superada com o exame específico da personagem principal, o Imune, como elemento integrador da narrativa. Não o examinarei por um viés autobiográfico, como sugerem vários estudos, mas sim como entidade única que mantém a consciência de sua relação com a sociedade e a disposição de luta como sua condição de ser racional e natural. Trata-se a princípio de compreender quem são os sujeitos apresentados e de desvendar pouco a pouco sua peculiar relação com a sociedade. Constatamos que há uma oposição entre o mundo desejado pelo Imune e a realidade observada, apesar da fraqueza do sujeito que não vê possibilidade de mudança. O exotismo, a sociedade justa e solidária e a crítica social tornam-se temáticas centrais dentro do romance de Hugo Loetscher e o aproximam de uma crítica utópica. O processo de imunização seria, neste contexto, um processo de conscientização da impossibilidade da utopia, seja ela projetada ao espaço exótico, como o Brasil, ou atrelada ao projeto socialista em Cuba ou, em última análise, ao próprio desenvolvimento do sujeito racional ideal – o Imune.

Primeiramente é preciso assinalar a figura do narrador – é por seu olhar que conhecemos o Imune, ele nos convida a observá-lo desde o primeiro capítulo – e suas oportunas análises do protagonista. O narrador é onisciente, por vezes apresenta-se como mero observador distanciado dos acontecimentos e narra as vivências do Imune, por outras está inserido no centro da ação, fala diretamente ao leitor, com a voz de um eu que tudo sabe, comenta e analisa. O foco narrativo varia, há capítulos em primeira pessoa e outros em terceira. A inserção de análises ao final dos capítulos sugere um distanciamento do narrador e chama a atenção para a pessoa do protagonista. Trata-se, porém, a nosso ver, de um distanciamento fingido.

Em momento algum pode-se comprovar a existência ou mesmo a morte do Imune, o próprio sujeito permanece uma suspeita. No capítulo “A perícia” [Die Durchsuchung], os policiais, alarmados pelos vizinhos que ouviram gritos, acusam o narrador de haver assassinado o Imune, porém, nada pode ser comprovado. Ao final da perícia apenas os manuscritos, do Imune ou do narrador, são apreendidos.

A suposição de identidade entre narrador e o Imune sustenta-se principalmente no jogo entre narrativa em terceira e primeira pessoa. No capítulo inicial, depois de uma apresentação do Imune e do convite ao leitor para que assista ao drama em que ele é personagem relatada em terceira pessoa, a narrativa tem uma virada na terceira parte que passa a ser narrada em primeira pessoa. A voz que inicialmente identificamos como a de um narrador a falar do Imune passa a ser inesperadamente a voz do Imune. Identificamos logo a voz deste “eu” como voz do Imune a perguntar aos espectadores que papel ele deveria assumir na peça a ser apresentada. É preciso ter em vista que a declaração final deste “eu”, ainda no primeiro capítulo, é semelhante à do final do romance, onde o narrador afirma: “Também eu permaneci vivo. Algo não deve estar em seus conformes. Devo aparecer aos senhores como um que quer ser imune?”¹⁰⁹ (LOETSCHER, 1997, p. 38) O fato de querer ser imune e permanecer vivo é repetido logo em seguida na análise do narrador sobre o Imune. No último parágrafo do romance o narrador, em primeira pessoa, agora declaradamente o narrador, afirma “ter ficado uma vida toda vivo” (LOETSCHER, 1997, p. 446). Esta última declaração do narrador remete o leitor à declaração do Imune presente no primeiro capítulo, instigando-o à identificação do narrador como Imune. O narrador, na voz de narrador, assume por vezes falas, idéias, sentimentos antes expressas na voz do Imune.

Outra referência direta ao primeiro capítulo dá-se com a menção ao teatro, quando o narrador fala também no capítulo final: “E o meu teatro do tropeço há muito se fechou. Com apenas duas palavras ele se fechou: Cuidado, degrau!”¹¹⁰ (LOETSCHER, 1997, p. 442) Ora, o narrador agora se refere ao teatro usando o pronome “meu”, ao passo que no início do romance sempre falava no teatro do Imune. Outros exemplos ainda são o da carta escrita pelo Imune a sua irmã ou as referências à Bahia. Assim, aquela voz que identificamos em várias partes como do “eu”, o Imune, é assumida ao final do romance como “eu” do narrador. Obviamente as suspeitas dos policiais, que instigados pelos vizinhos acreditam haver acontecido

¹⁰⁹ “Auch ich bin am Leben geblieben. Da kann doch etwas nicht stimmen.” (LOETSCHER, 1997, S. 38)

¹¹⁰ “Und mein Theater des Stolperns, es ist längst geschlossen. Mit nur zwei Worten wurde es zugetan: Achtung Stufe!” (LOETSCHER, 1997, S. 442)

um assassinato na moradia do narrador e investigam o caso, reforçam a idéia de uma identidade entre o narrador e o protagonista:

“O senhor vive aqui sozinho?”

“Eu aluguei o apartamento.”

“No controle de habitantes está registrado apenas um morador.”

Então Müller-Elf voltou-se para ele e perguntou: “O senhor é imune ou não?”

Ele encolheu os ombros.

“Nós escrituramos em nossas listas o apelido Imune”, disse Müller-Elf; e Huber-Sieben retorquiu: „Com precedentes?“ Ao que Müller respondeu: “Te impressiona?”¹¹¹

(LOETSCHER, 1997, p. 432)

O caso não é solucionado, persiste a dúvida quanto a um assassinato, porém os indícios, a ironia e os comentários do narrador ao final o negam. “Já os ouço perguntar: O senhor vive sob um pseudônimo? Mas o que será, se o falso nome for aquele que consta em minha certidão de nascimento?”¹¹² (LOETSCHER, 1997, p. 444). Neste exemplo a inversão é clara: o sujeito que até então era a representação, o Imune, passa a ser verdadeiro, enquanto o narrador, aquele que responde ao nome impresso na certidão de nascimento, passa a ser falso.

Característica do romance é portanto essa indefinição do sujeito, ora Imune, ora narrador, um sujeito bipartido, aquele que foi gerado duas vezes e também morrerá duas vezes. Contudo, não se trata de um romance intimista, da procura de identidade do sujeito. Trata-se de uma ligação particular entre o sujeito, suas ações e observações, e a sociedade. Assinalarei aqui, em primeiro lugar, essa relação particular do sujeito apresentado com o mundo que o cerca e abordarei a relação disso com a forma adotada pelo romance pós-moderno. Para exemplificar o que sugeri com esta última proposta vou me referir à forma dramática do capítulo inicial: ora, a vida do Imune apresentada como peça de teatro é o primeiro indício de uma representação, de uma personagem duplamente fictícia, uma criação do narrador.

Nascido pobre num ambiente privilegiado o Imune esforça-se a princípio para integrar-se à sociedade. O primeiro capítulo dividido em quatro partes constitui-se de dramas encenados, a infância e juventude do Imune resumem-se à sua participação em peças de teatro, como que a abrir as cortinas para o mundo. Na quarta parte do capítulo ele se pergunta: “Eles querem que eu participe da encenação?”

111 “... Sie leben hier allein?”

„Ich habe die Wohnung gemietet.”

„Bei der Einwohnerkontrolle ist nur einer gemeldet.”

Da wandte sich Müller-Elf an den Befragten: „Sind sie immun oder nicht?”

Dieser zuckte die Schultern.

„Wir führen im Spitznamen-Verzeichnis einen Immunen”, sagte Müller-Elf, und Huber-Sieben fragte zurück: „Wundert's dich?” (LOETSCHER, 1997, S. 432)

112 “Ich höre jetzt schon ihre Frage: Leben Sie unter einem Pseudonym? Was aber, wenn der Deckname der name ist, unter dem ich in einem geburtsschein eingetragen wurde?” (LOETSCHER, 1997, S. 444)

(LOETSCHER, 1997, p. 31) e declara estar pronto para participar da nova peça. Apenas ao final desta parte ele revela qual a nova peça: a vida na sociedade.

Como tudo funciona em nossa sociedade estava claro, pelo menos até o ponto em que eu pudesse tomar parte e também tomei. Às vezes eu tinha a impressão de que apenas um traço numa escala ou uma nuance o impedia. Porém, então mostrou-se que o traço na escala era uma muralha e a pequena rachadura anunciava a queda.¹¹³ (LOETSCHER, 1997, p. 38)

Neste trecho, o Imune declara pela primeira vez sua preocupação maior de compreender e fazer parte da sociedade. A metáfora da muralha com uma pequena rachadura pode ser interpretada como uma pequena fresta por onde se pode ver a realidade, a sociedade em decadência. Minha suposição inicial é reforçada pelas declarações do narrador na parte inserida entre os dois primeiros capítulos. Nela o narrador fala sobre a pessoa do Imune, aquele que quer se tornar imune, aquele que, se comparado com uma máquina, deve ser comparado a uma que compreenda seu mecanismo. Na análise do narrador pode-se ler nas entrelinhas a superioridade do sujeito imune, o protagonista Imune, aquele que o narrador quer ser ou é. Se pensarmos na identidade não resolvida, a superioridade do sujeito imune pode ser compreendida como um auto-elogio.

É também na análise do narrador sobre sua personagem que lemos a primeira apresentação da sociedade em que o Imune vive: “Ele tinha nascido num mundo que foi poupado da Segunda Guerra Mundial e que após o fim da guerra falava de desenvolvimento, pois vivia uma conjuntura econômica favorável. Muitos achavam estas condições idílicas e paradisíacas.”¹¹⁴ (LOETSCHER, 1997, p. 39-40) Por um momento é possível ao leitor acreditar que o imune, sendo um sujeito superior, nascido num mundo privilegiado, terá uma vida melhor. Forma-se a expectativa do mundo modelo. Essa possibilidade, porém, é destruída logo no parágrafo seguinte, no qual o narrador declara que se o Imune sentisse tudo o que acontece em apenas um dia no mundo, ele deveria morrer à noite, devido aos seus sentimentos. Surge daí a necessidade de se imunizar diante da realidade, de ver sem sofrer com o que vê. O mundo modelo que poderia ser visto no mundo do Imune é destruído imediatamente pela perspectiva assumida, de ver pela fresta o mundo em sofrimento.

113 “Wie es in unserer Gesellschaft funktioniert, war mir streckenweise klar, jedenfalls so weit, als ich mich hätte einrichten können und mich eingerichtet habe. Manchmal hatte ich den Eindruck, es liege nur eine Skalenbreite oder eine Nuance dazwischen. Aber dann zeigte es sich, dass der Skalastrich eine Mauer war und der dünne Spalt einen Abgrund annoncierte.” (LOETSCHER, 1997, S. 38)

114 “Er war in einem Land auf die Welt gekommen, das vom Zweiten Weltkrieg verschont blieb und das nach Kriegsende von einem Aufschwung sprach, da es eine wirtschaftliche Konjunktur erlebte. Viele fanden die Verhältnisse idyllisch und paradisiisch.” (LOETSCHER, 1997, S. 39-40)

No capítulo seguinte, “A segunda geração”, confirma-se o mundo negativo, pela figura do pai alcóolatra. É com ele que o protagonista aprende a controlar suas impressões. Ao assistir o pai destruindo o presente que ele, o protagonista menino, havia comprado para a mãe, aprende a ver detalhes sem chorar. A cena torna-se central para a compreensão do que Jeroen Dewulf denomina “processo de imunização” (DEWULF, 1999, p. 104). O mesmo se dá no quarto capítulo, “O telhado sobre a cabeça”, em que é narrada a história da vida da mãe do Imune: preconceitos, dificuldades financeiras e alcoolismo constituem os problemas diários da família. Assim, desde a infância o Imune vê em sua própria casa as lacunas deixadas pela sociedade privilegiada. Diante do que inicialmente o narrador apresenta como um mundo melhor e privilegiado, a postura do Imune é clara:

Contudo, quase não havia ameaça à mostra, para tal as relações eram muito enredadas. Mas os acordos e descontos diários, as intervenções, o submeter-se, as pequenas demonstrações de poder – esse processo poderia domesticar qualquer um. Ele, porém, não queria deixar resignação passar por razão.¹¹⁵ (LOETSCHER, 1997, p. 59)

Ver a realidade negativa dentro de seu mundo é para o Imune uma questão de princípios, de forma alguma ele quer se adequar àquela sociedade que esconde por trás da fachada de privilégios seus problemas sociais. O mundo melhor no qual foi gerado permanece como uma possibilidade, e ele não se deixa seduzir por esse modelo, mas continua a olhar pela fresta. A vida regrada e segura dos cidadãos a seu redor permanece como uma tentação da qual o Imune precisa se distanciar. Em sua compreensão, integrar-se a uma sociedade modelo privilegiada depois de haver visto a realidade negativa significa resignar-se. É assim que inicia sua peregrinação, cujo alvo o Imune não esconde. Em primeiro lugar está a felicidade:

De tempos em tempos lhe parecia que dependia apenas dele próprio a existência de algo como felicidade e alegria. Como se estivesse obrigado a ser feliz, apenas para que em algum lugar e para alguém a felicidade acontecesse.¹¹⁶ (LOETSCHER, 1997, p. 184)

Ao lado da procura pela felicidade encontramos também o senso de justiça e igualdade. O sujeito Imune não está imune ao desejo da felicidade, mesmo que seja apenas a felicidade alheia.

115 “Dabei gab es kaum die offene Bedrohung, dazu waren die Verhältnisse zu verfilzt. Aber die täglichen Abstriche und Absprachen, die Interventionen, das Zurück- und das Einstecken, die kleine Demonstration der Machtverhältnisse – dieser Prozeß war darauf ausgerichtet, einen mübe zu machen. Er aber wollte nicht die Resignation als Vernunft ausgeben.” (LOETSCHER, 1997, S. 59)

116 “Denn von Zeit zu Zeit war ihm, als hänge es nur von ihm ab, daß es so etwas wie Glück und Freude gibt. Als sei er geradezu verpflichtet, glücklich zu sein, nur damit irgendwo und bei irgendwem dieses Glück passierte.” (LOETSCHER, 1997, S. 184)

Por mais que a organização de seus pensamentos pudesse ser suficiente sem a palavra “igualdade”, ele estava convencido de que havia um direito às diferenças e ao ser diferente e que destas desigualdades e deste “ser diferente” não se deveria deduzir uma escala de valores.¹¹⁷ (LOETSCHER, 1997, p. 418)

Quando afirmei acima que ver a realidade era uma questão de princípios para o protagonista, referia-me a essa procura pela felicidade e por uma forma de igualdade de valores que não depende de diferenças sociais ou raciais. A temática é abordada num diálogo do protagonista com um interlocutor não identificado sobre Cuba, no qual ele declara imaginar uma sociedade em que ninguém precise pagar ou sofrer conseqüências por algo que não está ao alcance de seu poder. Como exemplo o Imune cita a questão racial.

Portanto, por trás de toda procura do Imune por ver a realidade, por trás de sua fuga ao exotismo e à resignação em viver num mundo privilegiado, há um modelo de sociedade almejado, não encontrado na Zurique em que viveu, nem na beleza de Lisboa, na igualdade em Cuba ou no exotismo do Brasil. A constatação do mundo negativo em todos os lugares destrói o desejo do mundo ideal, desmascara a utopia como ilusão. O Imune, porém, encontra uma saída, mantém esperanças por meio de sua profissão: “À medida em que falava sobre tudo o que poderia ser evitado, ele podia dar às suas sensações a esperança de um dia ver as injustiças reduzidas, a tal ponto que se tornassem, no mínimo, apreensíveis.”¹¹⁸ (LOETSCHER, 1997, p. 242)

Confrontado com injustiças dentro e fora de casa desde a infância (pensemos aqui na figura opressiva do pai alcóolatra) o Imune compreende rapidamente que as “relações de poder estavam claras” (LOETSCHER, 1997, p. 43). Muito cedo o protagonista percebe a sociedade como um sistema de dominação, para usar os termos de Theodor Adorno, ao qual ele necessariamente deveria se adaptar, e adaptar significava resignar-se. Contudo, como vimos nas descrições acima o Imune era um sujeito ideal, que compreendia seus próprios mecanismos ou, como lemos em outro trecho:

117 “So sehr seine Gedankengänge ohne das Wort Gleichheit nicht ausgekommen wären, er war auch überzeugt, daß es ein Recht auf Unterschiede und auf Anderssein gibt und das aus diesem Verschieden- und Anderser-Sein keine Wertung abgeleitet werden darf.” (LOETSCHER, 1997, S. 418)

118 “Indem er davon sprach, daß vieles vermeidbar wäre, konnte er seinen Empfindungen Hoffnung machen, eines Tages das Unrecht so reduziert zu sehen, daß es mindestens wieder faßbar wurde.” (LOETSCHER, 1997, S. 242)

Ele havia nascido com a pele nua, com um estômago que tinha fome, com necessidade de amar e com uma cabeça que queria pensar. Todavia, isso significava que ele ia tratar das questões da sociedade a partir dos piores pressupostos.¹¹⁹ (LOETSCHER, 1997, p. 264)

Estão destacadas aqui as características naturais do ser humano e a capacidade de sentir e refletir, o que o distingue da maioria dos outros seres, e da sociedade. Pois “a sociedade tinha em vista curar o sujeito de sua própria pessoa” (LOETSCHER, 1997, p. 274). Em suma, a sociedade apresentada desejava um ser não pensante, que seguisse apenas as leis de dominação já estabelecidas dentro do sistema. Pensar e ver as injustiças era sofrer com elas. Para proteger-se surgem opções:

Se ele quisesse proteger-se de uma vez por todas, teria que oprimir pelo menos uma minoria de si mesmo. Contudo, desta forma ele teria se tornado seu próprio ditador e teria criado dentro de si um sistema totalitário.¹²⁰ (LOETSCHER, 1997, p. 366)

Resignar-se à sociedade privilegiada de Zurique e reprimir seus próprios sentimentos seria uma forma de integrar-se. A fuga, o álcool e as viagens, a procura pelo fim do mundo no Brasil: “Levante e suma” (LOETSCHER, 1997, p. 345), são essas as possibilidades. Sua saída, no entanto, é a imunidade: aprender a controlar o próprio olhar, como descrito na situação em que o pai bêbado quebra o jogo de louças que ele, ainda criança, havia dado de presente à mãe. O Imune torna-se assim um ser racional, capaz de controlar sua própria natureza, de ver sem deixar-se amedrontar ou fascinar. Somente desta maneira ele pode ver e descrever as injustiças sociais sem perder as esperanças.

A influência do exótico no processo de racionalização – ou conscientização, como o chama o autor – manifesta-se em especial no que diz respeito à imagem do Brasil representada. A importância das temáticas do exotismo e da realidade social são reveladas pelo próprio autor ao falar de suas experiências no Brasil:

O Brasil era também um caminho à conscientização. A aventura. A fascinação pelo exótico e pelo estranho. A sedução do desconhecido. A libertação de toda coisa civilizatória. E mesmo que fosse apenas uma viagem para Manaus. E de lá rio Madeira acima até Porto Velho. Porém, então, atrás de todo exotismo e de todo tropicalismo a descoberta da realidade social.¹²¹ (LOETSCHER, 1992, p. 57)

119 “Aber er war mit nackter Haut auf die Welt gekommen, mit einem Magen, der Hunger hatte, mit einem Bedürfnis nach Liebe und mit einem Kopf, der mitdenken wollte. Das aber hieß, dass er sich mit denkbar schlechten Voraussetzungen an die Angelegenheiten der Gesellschaft machte.” (LOETSCHER, 1997, S. 264)

120 “Hätte er sich in Deckung bringen wollen, einmal und ganz für immer, hätte er in sich selber mindestens eine Minorität unterdrücken müssen. Damit aber wäre er sein eigenes Diktator geworden und hätte in sich selber schon ein totalitäres System errichtet.” (LOETSCHER, 1997, S. 366)

121 “Brasilien war auch ein Unterwegs im Bewusstsein.

Das Abenteuer. Die Faszination durch das Exotische und Fremde. Die Lockung des Unbekannten. Die Befriedigung von Zivilisatorischem Kram. Und sei es nur eine Fahrt auf dem Amazonas nach Manaus. Und von dort den Madeira hinauf nach Porto velho. Doch dann hinter aller Exotik und allem Tropikalen die Entdeckung der sozialen Wirklichkeit.” (LOETSCHER, 1992, S. 57)

O princípio era a esperança, o autor confirma sua fascinação inicial pelo exótico. Jeroen Dewulf (1999) comprova através da análise do trabalho jornalístico de Loestcher sobre o Brasil, que o autor mantinha inicialmente uma imagem idílica do Brasil: país exótico, natureza exuberante, a miscigenação era também para ele democracia racial. Apenas após 1967, ano em que viaja pela terceira vez para o Brasil, seus artigos adquirem um tom mais crítico. O texto no qual Dewulf apóia sua análise foi escrito para a Revista *Du*, um número especial sobre a Bahia “Bahia – Portrait einer Stadt” foi lançado em julho de 1967. Em suma o tom do referido artigo não difere muito do que encontramos no texto de Stefan Zweig: a exaltação do exótico. Dewulf procura motivos para esclarecer a diferença entre os textos iniciais e o tom crítico que eles assumem a partir da terceira viagem do autor ao Brasil. Como motivos então lemos: o conhecimento do autor do Brasil reduzia-se ao Sul e Sudeste, às cidades mais desenvolvidas; o número especial da Revista pedia uma imagem poética do Brasil; e, por último, as mudanças políticas ocorridas em 1967 no Brasil. Segundo Dewulf, com a subida do general Costa e Silva ao poder as últimas esperanças de uma democratização por parte dos brasileiros se desmantelaram.

O exotismo¹²² explica-se como uma representação do outro civilizacional e da sua singularidade, um discurso sobre a alteridade, como já mencionamos no capítulo teórico, temática transversal a todos os gêneros literários. A focalização do exótico está sempre relacionada com a perspectiva assumida pelo autor, suas expectativas e interesses determinam a construção das imagens do outro exótico. O discurso da alteridade abre espaço para construção de alternativas e assim aproxima-se da utopia literária, como melhor exemplo temos a literatura de viagens, como foi exposto por Ernst Bloch (2006).

O exotismo torna-se na obra *O Imune* temática central a partir do terceiro capítulo. No início o Imune recupera sua infância, sua juventude, a figura do pai e sua tentativa de integrar-se à sociedade no Niederdorf, bairro central, da boemia e prostituição na cidade de Zurique. Após constatar que não há possibilidade de integrar-se completamente à sociedade em que até então vive, o protagonista acorda, para descobrir o mundo.

De preferência ele teria ido em todas as direções e voltado de todas as direções, até que todo lugar estranho se tivesse tornado conhecido e cada lugar conhecido se parecesse com um

122 Carlos Ceia, s.v. „Exotismo“, E-Dicionário de Termos Literários, coord. De Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, <http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/P/postmodernismo.htm>, consultado em 11.10.2008

estranho e não houvesse mais diferença entre conhecido e desconhecido.¹²³ (LOETSCHER, 1997, p. 93)

A princípio apenas a vontade do desconhecido, a necessidade do exótico é manifestada, logo em seguida, como vimos na citação acima, surge a necessidade de superar o exotismo, de torná-lo conhecido e de aproximar ambos os mundos, o exótico e o conhecido. Segundo Jeroen Dewulf (1999), a consciência do exotismo e em especial da fascinação que ele exerce sobre o sujeito não o fazem recuar na sua procura pela realidade, antes ele opta por tematizá-lo e imunizar-se contra o exótico. Assim lemos as frases já citadas anteriormente:

O encontro com o exótico eu já o vivenciei. Na Bahia, na Bahia brasileira. Os trópicos são uma tentação. Eu inclusive acho estúpido não se deixar seduzir. O exótico existe e nós reagimos a ele. Não é necessário entregar-se a ele, apenas vivenciá-lo. Como que abreviadamente.¹²⁴ (LOETSCHER, 1997, p. 251)

A discussão sobre o exotismo incluída pelo autor na obra é válida, ainda segundo Dewulf, pois traz consigo a possibilidade de ver com outros olhos o mundo do qual partiu, como o Imune a retornar para Zurique. Imunizar-se contra a sedução do exotismo, o não entregar-se a ela, abre assim dois novos caminhos para o protagonista: em primeiro lugar a constatação da realidade negativa escondida atrás de todo o exotismo e, em segundo, ver o próprio mundo a partir de uma nova perspectiva. Em duas passagens é salientado o fato de que seres com outra pigmentação o ajudaram a descobrir seu próprio país: “Era alguém com outra pigmentação que um dia o ajudou a descobrir seu próprio país, mesmo se com “país” ele não pensava mais somente naquilo que sobre um mapa tem seus limites.”¹²⁵ (LOETSCHER, 1997, p. 124). A passagem, assim como a curta passagem no final do primeiro capítulo, fazem referência à “Descoberta da Suíça”, parte do quinto capítulo da obra. No texto índios bolivianos sobem o rio Reno e descobrem a Suíça. Em outra passagem lemos a confirmação, o narrador analisa a procura do Imune por novos países, “os quais não se encontram em nenhum mapa.” (LOETSCHER, 1997, p. 162) e seu retorno à cidade de Zurique, e conclui: “A cada retorno o valor representativo desta cidade se delocava, e isso pode significar que

123 “Am liebsten wäre er in alle Richtungen gegangen uns aus allen Richtungen zurückgekehrt, bis jeder fremde Ort ein vertrauter wurde, jeder vertraute sich einem fremden anlich uns es keinen Unterschied mehr gab zwischen vertraut und unvertraut.” (LOETSCHER, 1997, S. 93)

124 „Ich habe die Begegnung mit der Exotik hinter mir. In Bahia, im brasilianischen Bahia. Die Tropen sind eine Verführung. Ich finde es sogar unklug, sich nicht verführen lassen. Das Exotische gibt es, und wir reagieren darauf. Man braucht ihm ja nicht zu erliegen, sondern man kann durchgehen. In Abbeviatur gleichsam.“ (LOETSCHER, 1997, S. 251)

125 „Es war jemand mit einer anderen Pigmentierung, der ihm eines Tages dazu verhalf, das eigene Land zu entdecken, auch wenn er bei Land nicht nur an das dachte, was auf einer Karte Grenzen hat.“ (LOETSCHER, 1997, S. 124)

após a rápida incidência das noites tropicais ele redescobria o anoitecer.”¹²⁶ (LOETSCHER, 1997, p. 162).

É no capítulo “Caminho Amazonas acima” que o processo de imunização contra o exótico se desenvolve mais claramente. A princípio o Imune quer fugir, procura por um lugar no fim do mundo, o que o leva a fazer a viagem de navio de Belém até Manaus. O protagonista ironiza sua própria figura, sua incompreensão diante das situações em que se envolve numa linguagem que parodia a realidade, a oralidade brasileira é transcrita: “João tem uma irmã que trabalha no correio; ela tem uma colega, cujo tio trabalha com os bombeiros. Ele está aposentado. Mas a gente já pode achar o endereço dele. Em todo caso ele tem um irmão que trabalha no porto.”¹²⁷ (LOETSCHER, 1997, p. 347).

As descrições dos espaços e as situações, segundo Dewulf parodiam em grande parte os romances de aventura e viagem. Desta forma há por trás da procura pelo fim do mundo, da fuga da civilização, um discurso da realidade, a possibilidade de ver não apenas o exótico, mas de ridicularizá-lo apresentando a realidade. Os problemas enfrentados pelo Imune, como vimos, um observador, ser racional, para conseguir comprar uma simples passagem de Belém a Manaus determinam a particularidade do encontro com o exótico: um encontro com um mundo ainda regido pelas leis da natureza. São destruídas aos poucos as leis de convivência social conhecidas pelo Imune, a pontualidade da partida do barco é agora determinada pelas águas, os compromissos interrompidos pela chuva das cinco. A proximidade do homem com a natureza está representada na presença dos animais - a visita ao zoológico, o vendedor de passarinhos que o persegue no mercado Ver-o-Peso, a cobra e os passarinhos no barco - e na constatação do narrador de que o barroco, o teatro, o comércio parecem destoar do conjunto.

Se eu ficar por muito tempo acabo por gostar da cidade. As mangueiras, cujas sombras caem em uma só sobre as ruas. Eu prefiro a cidade não comercial, como ela faz de conta ser, mas ao meio dia, quando as janelas se fecham, e os cadeados colocados nas portas.¹²⁸ (LOETSCHER, 1997, p. 351)

O encontro com o exótico é no caso do Imune um encontro com a forma primitiva de vida do homem ainda quase que completamente entregue às leis da

126 „Mit jeder Rückkehr verschob sich der Stellenwert dieser Stadt, und dies konnte schon heißen, dass er nach dem raschen Einfall der Tropennächte wieder die Dämmerung entdeckte.“ (LOETSCHER, 1997, S. 162)

127 „João hat eine Schwester, die arbeitet bei der Post; die hat eine Kollegin, welche einen Onkel bei der Feuerwehr hat. Der ist zwar pensioniert. Aber man wird schon herausfinden, wo er wohnt. Jedenfalls hat der einen Bruder, der im Hafen arbeitet.“ (LOETSCHER, 1997, S. 347)

128 „Wenn ich noch lange bleibe, gefällt mir die Stadt. Die Mangobäume, die über den Straßen zu einem Schattendach zusammenwachsen. Aber am liebsten hab ich die Stadt nicht geschäftig, wie sie tut, sondern nach Mittag, wenn die Rolläden herabgelassen und die Schlösser vorgehängt sind.“ (LOETSCHER, 1997, S. 351)

natureza. As belezas deste mundo ainda num estado primitivo são negadas em primeiro lugar, como já assinalou em seus estudos Jeroen Dewulf (1999), pela corrupção, a forma como consegue comprar a passagem de barco, pela falta de uma segunda classe, no fim do mundo só existe primeira e terceira classe, mas também pelo destinos individuais dos sujeitos com quem se relaciona no barco.

A procura do protagonista pelo fim do mundo termina em Manaus com a constatação de que o fim do mundo está lotado, ele não consegue lugar em nenhum hotel, pois na cidade está acontecendo um grande evento. No último parágrafo o protagonista observa como um homem carrega seu barco com suprimento para o ano todo e, como presente para a esposa que não vem para a civilizada cidade de Manaus, ele leva uma palmeira de plástico. A metáfora é a inversão da perspectiva, a constatação de que para o morador do que ele inicialmente denomina “fim do mundo” o exótico é a sociedade civilizada, representada na palmeira de plástico.

Conforme Dewulf a viagem Amazonas acima realmente lembra a procura por um espaço de oposição. O autor destaca ainda o navio, no qual se realiza a viagem como um espaço de transformação, simbolicamente lembrando a arca e a temática do apocalipse também presente no texto. No navio encontram-se vários animais e os mais variados tipos humanos que desejam um recomeço em Manaus. À medida que tematiza o exotismo, Hugo Loetscher ironiza seu efeito sobre o viajante e idealiza a figura do protagonista como sendo imune, capaz de ver por trás do exotismo a realidade e de lançar assim um olhar mais realista e crítico sobre o mundo. Neste sentido o processo de imunização é também uma forma de negar a utopia, de não entregar-se a ela e de manter mesmo no discurso da alteridade a realidade como pano de fundo.

O problema de Loetscher é reunir no sujeito Imune as visões, desejos, experiências – um sujeito que se apresenta desde o princípio bipartido - sem perder o ideal da razão. O mundo e a sociedade apresentam suas regras, desde o princípio as relações de poder estão estabelecidas, quebrá-las ou ao menos desmascará-las através da sua escrita é o projeto do romance. O mundo que se diz civilizado, no caso de Zurique privilegiado, se destrói e o motivo o Imune o conhece: “O mundo estava repleto de destruição, pois ninguém se dava o tempo de pensar.”¹²⁹ (LOETSCHER, 1997, p. 403). A estratégia da dupla ficcionalização, a criação de uma personagem, o Imune, por parte do narrador, bem como da inclusão das

129 „Die Welt war voll Zerstörung, da keiner sich die Zeit nahm, nachzudenken.“ (LOETSCHER, 1997, S. 403)

análises do narrador sobre a sua personagem assinalam o propósito de focalizar a relação particular do sujeito com a sociedade. O processo de imunização compreende-se assim como a capacidade de reflexão desta relação, apenas possível na arte, na criação de uma nova personagem, de um novo mundo de oposição. A procura do Imune é a procura pela reconciliação: do sujeito natural, como o ainda encontrado na viagem de Belém a Manaus, e do Imune, um sujeito racional. O desaparecimento após a constatação de que ambos, um sujeito natural idealiza a civilização enquanto o civilizado se entrega à fascinação do natural, do exótico, abre espaço para a procura pelo poeta no último capítulo da obra: é a constatação da possibilidade de reconciliação contida na arte, a utopia, segundo Theodor Adorno, contida na arte.

Fazer dos países papel, das pessoas palavras e construir um mundo a seu gosto – a situação na qual muitas das utopias clássicas, os projetos de Estado, foram criados não considera o suficiente a realidade empírica, é a constatação de Loetscher ao falar da obra de António Vieira. Este é o ponto de partida das reflexões do autor sobre a utopia, conciliar a realidade empírica e a utopia numa forma de escrita que não ignore a estética torna-se seu problema. O primeiro passo é o desmascaramento da sociedade privilegiada. O contexto do mundo do esgoto, a cidade apresentada a partir da perspectiva do inspetor de esgotos não deixa ilusões: quanto mais limpa e rica a sociedade maior a sujeira escondida no subsolo. Ver as duas faces da sociedade é a verdade maior. Como vimos também, com sua primeira obra, o autor questiona a legitimidade dos modelos de reforma global tematizando a revolução e suas consequências.

O segundo passo é o milagre econômico e suas consequências. No mundo capitalista o mundo ideal brota na conjuntura econômica: crescimento da cidade, o saneamento das necessidades básicas e o poder do consumidor. Noé, porém, assim como o inspetor de esgotos, vê a sociedade corrompida, as desigualdades, a nova pobreza e crê apenas no dilúvio como solução. O dilúvio apresenta-se assim como o mundo ideal, entre a gênese e o apocalipse uma possibilidade de mudança. Ambos os passos se sintetizam ou se desfazem na figuração do sujeito – o fato do ser humano não ser um ser limpo ou no fato de Noé não encontrar um sujeito melhor

que possa ser salvo e sua salvação seja um ato de justiça perante a sociedade em geral.

O fato da impossibilidade de realização da utopia, seja através da revolução ou da conjuntura econômica, que apenas reafirma a injustiça social, incentiva o receptor da obra a imaginar um modelo de oposição. O mundo utópico assim é consequência da negação do modelo apresentado, a esperança está contida apenas na imaginação resultante do confronto do leitor com o mundo negativo apresentado na obra de arte. A utopia não se apresenta como um modelo de mundo a permanecer de exemplo para o leitor, como ainda o apresentou Stefan Zweig, ela é resultado da negação, da crítica social e utópica. Na apresentação da impossibilidade da utopia está justamente contido o potencial utópico.

A seguir, o terceiro passo então, é a figuração do sujeito imune à realidade e às tentações do mundo melhor. A nosso ver a forma do romance pós-moderno *O Imune* apresenta a incompatibilidade das variadas situações em que a personagem se enreda com a sociedade desejada - como vimos ao longo do texto há certas indicações de uma sociedade idealizada - e principalmente com as possibilidades de ação do sujeito. As opções estéticas do autor transformam a construção da relação do sujeito com o mundo que o cerca, no qual tudo se apresenta de modos diferentes dependendo da perspectiva assumida, em tema central da narrativa. Nada de utópico há nos mundos apresentados, apenas talvez a capacidade desenvolvida do sujeito racional de sobreviver neste mundo. A cada nova viagem, novo confronto com situações e sujeitos desconhecidos o Imune constata a impossibilidade de um modelo de reforma global. Ao olhar para o mundo e constatar a realidade negativa, o Imune cria para si a imagem de uma sociedade ideal, um processo apenas possível a partir do confronto do sujeito racional com a realidade. Suas indicações sobre uma sociedade ideal são conceitos bastante generalizados, como por exemplo a ausência de injustiças raciais, ficam, porém como esperança através de sua escrita. Ao final do romance, a única forma de ação que resta ao Imune é a escrita, “para outra luta, que não seja com palavras ele estava desarmado.” (LOETSCHER, 1997, p. 417). A utopia está contida na escrita. Desta forma a estética de Loetscher no romance *O Imune* se aproxima dos conceitos teóricos desenvolvidos por Adorno. A experiência utópica é também para Adorno, em sua estética da negação, possível apenas através da arte.

Capítulo 6

Engajamento e utopia em *Mundo dos milagres*: uma reação à história

Mundo dos Milagres, de Hugo Loetscher, é uma apresentação imaginária do espaço e da sociedade brasileiras. Considerando as variações que a forma de escrita utópica assumiu durante o século XX, trata-se de uma obra distópica. Não apenas a apresentação de aspectos negativos da temática social (como as condições extremamente desfavoráveis de saúde e trabalho) deixa supô-lo. Ao menos três razões justificam a afirmação: a) a temática da Terra Prometida, presente em diversos capítulos, é o primeiro e mais evidente indício de um princípio composicional distópico, pois caracteriza a crítica aos modelos utópicos teleológicos; b) dá-se além disso uma projeção futura *ex negativo*, a partir da figuração de um futuro imaginário para a pequena Fátima, que no entanto já está morta; c) enfim, o texto opera com recursos que os críticos literários relacionam com a escrita utópica contemporânea, em especial com a escrita das distopias do século XX, as quais se aproximam do romance pós-moderno, mediante o emprego de recursos como a paródia, a intertextualidade e o diálogo com outras artes.

Mundo dos milagres veio a público em 1979 e aprofunda o que se havia iniciado no romance *O Imune*. O narrador viajante na obra mais recente também se encontra em um lugar estranho e parece se integrar a ele; há variações constantes do foco narrativo – primeira pessoa “eu, o estranho”, terceira pessoa “o estranho”, tratamento direto à personagem principal “tu, Fátima”; a linearidade temporal está ausente, pois intercalam-se o presente, a narrativa da viagem do narrador, o passado e a antecipação do futuro imaginário de Fátima. Mas a obra se distingue das precedentes na produção do autor pela ambientação: o espaço apresentado é o Nordeste do Brasil, mais especificamente a cidade de Canindé. Não há referência ao país de origem do narrador, como em algumas obras anteriores, nas quais a cidade de Zurique é o ponto de referência. Em *Mundo dos milagres* o espaço de origem do narrador apenas se faz presente pelo fato dele se autodenominar “o estranho”, falar de si como “mais um estrangeiro” a chegar nesta terra.

Mundo dos milagres pode ser considerado uma obra de literatura engajada. À medida em que apresenta o subdesenvolvimento do Nordeste brasileiro com seus

problemas sociais, criticam-se as políticas públicas por sua ineficiência – as frentes de trabalho, os investimentos em saneamento sem resultado efetivo para o desenvolvimento da região, os números enganosos das estatísticas. A obra define, justamente pelo destaque de aspectos negativos da realidade apresentada, uma imagem de desenvolvimento social desejado.

A imagem de desenvolvimento não está fixada em um parâmetro ligado ao mundo de origem do autor: aqui minha compreensão distingue-se da que defende a estudiosa Celeste Ribeiro e Sousa (1996), segundo a qual “o autor revela sem dúvida, em relação ao Brasil, uma postura paternalista expressa através de uma espécie de pedagogismo, fazendo crer que apenas a cultura européia seja eficiente e deva ser copiada pela nossa suposta e implicitamente inferior” (SOUSA, 1996, p. 89). Ao contrário, quando se relaciona *Mundo dos milagres* ao conjunto de obras do autor, como destaquei no capítulo anterior, percebe-se em sua produção anterior justamente a negação do mundo privilegiado de Zurique, visto da perspectiva do esgoto, em meio a um suposto milagre econômico que na verdade seria fonte de desigualdade social.

Evidente, sim, é a ineficácia do homem europeu em sua pretensão de trazer desenvolvimento à moda europeia. Em episódio emblemático de *Mundo dos milagres* (p. 94-95) um padre holandês, após constatar seu fracasso, foge para um esconderijo onde bebe sua “Ginever” e estira-se ao solo para ver o céu azul, com o qual sempre sonhou quando ainda jovem. O que permanece é a saudade de uma utopia que ele agora não vê realizada. A crítica ao colonialismo europeu prossegue até os capítulos finais. Um deles tem como mote “Quanta gente chegou até aqui!” (LOETSCHER, 2000, p. 149). Nele o narrador fala da ocupação do solo, da catequização do índios, da vinda de zoólogos e naturalistas, pesquisadores e economistas. Ao final de cada parágrafo está, porém, a constatação das consequências da vinda de tantos estrangeiros, como lemos no trecho a seguir:

Mas o português abandonou a indiazinha e levou consigo o filho dele, e desde então os filhos de seu filho procuram a mãe aqui no sertão. Apresentaram-se não só os que construíram os fortes e ergueram as igrejas e ocuparam sempre mais terras até que lhes pertencesse todo o país.¹³⁰ (LOETSCHER, 2000, p. 149)

A passagem é uma referência clara à obra de José de Alencar, *Iracema*, um dos mitos de fundação da nação brasileira no século XIX. O descuido de Martim em

¹³⁰ „Aber der Portugieser verließ die Indianerin und nahm seinen Sohn mit, seither suchen die Söhne seines Sohnes die Mutter im Hinterland. Es stellten sich aber nicht nur die ein, die Festungen bauten und Kirchen errichteten und immer mehr Boden okkupierten, bis ihnen das ganze Land gehörte.“ (LOETSCHER, 2000, S. 149)

relação a Iracema, que morre pelos esforços e melancolia após dar à luz o pequeno Moacir e permanecer meses sozinha, e o fato de Martim levar consigo seu filho de volta a Portugal, essa emigração como “predestinação de uma raça”, são interpretados por Loetscher como anúncio de exploração e negligência na história brasileira, figuradas de maneira alegórica na obra de Alencar.

E mais adiante lemos:

Contudo, sempre existiu e ainda existe o direito à espoliação de agricultores, camponeses e bóias frias.

Pois as terras do interior também atraíam, com seus campos para o gado. Os patrões assentavam cada vez mais para o interior suas cercas e muros de pedras, cactos, galhos, ripas e por fim arame farpado. Sempre mais para o interior eles deixavam o seu gado pastar, até os verdes planaltos. Ali onde o gado e as cabras houvessem comido tudo, cresciam campos de cactos.¹³¹ (LOETSCHER, 2000, p. 152).

Nos dois parágrafos citados acima, denunciam-se condições negativas a que os brasileiros são submetidos. Loetscher assume, portanto, uma postura anti-colonialista. Constata e apresenta em sua obra as conseqüências históricas negativas do processo de colonização; e não omite a influência que os países desenvolvidos ainda exercem sobre o Brasil na década de 1970, como se lê em outro trecho:

E no momento em que alguém, em algum outro continente, levanta o telefone do gancho ou estala os dedos, alguns dançam no lugar onde o milagre acontece. Eles o fazem sem música e inventam sempre novos passos durante os quais eles não só se ajoelham, mas também curvam suas costas e passam adiante, com um pontapé em quem está embaixo, o golpe que recebem de cima.

Um milagre, Fátima, diferente daquele de Canindé, sem dúvida também um pouco parecido e mesmo assim totalmente novo, um milagre econômico.¹³² (LOETSCHER, 2000, p. 84)

Claro está para o autor que a influência de países desenvolvidos resulta em pontapés na classe baixa. Contudo, o viajante narrador não procura dar exemplos de ações necessárias para o mundo melhor, antes apresenta-se como mais um passante, que por livre e espontânea vontade visita Canindé sem ambições. Nos curtos momentos em que se permite sonhar com um futuro melhor, este futuro está sempre relacionado a Fátima e à possibilidade de uma vida melhor para ela. Não há na obra um modelo de reforma global como as propostas das utopias clássicas,

131 „Aber es gab und gibt ja noch immer das Schürfrecht an den Bauern, Landarbeitern und Tagelöhnern.

Denn es lockte auch das Hinterland mit seinen Weidenplätzen. Immer tiefer hinein verlegten die Patrone ihre Zäune und Häge aus Steinen, Kakteen, geflochtenen Ästen, Latten und zuletzt aus Stacheldraht. Immer tiefer hinein ließen sich ihre Herden treiben, bis auf das grüne Hochland. Wo die Rinder und Ziegen alles kahl gefressen hatten, gediehen Kakteenfluren.“ (LOETSCHER, 2000, S. 152)

132 “Und wenn in einem fremden Kontinent einer den Telefonhörer abnimmt oder mit den Fingeln schnalzt, tanzen ein paar am Ort des Wunders. Sie tun es ohne Musik und erfinden immer neue Schritte, wobei sie nicht nur in die Knie gehen, sondern auch den Rücken beugen und den Schlag von oben als Tritt nach unten weitergeben.

Ein Wunder, Fatima, anders als in Canindé, und doch wieder ähnlich und dennoch ganz neu, ein Wirtschaftseunder.“ (LOETSCHER, 2000, S. 84)

apenas pequenos desejos individuais, que indicam, porém, um desejo de mudança, uma esperança que surge atrás da constatação da realidade.

Como já destacou Sabalius (1995), o texto faz alusão a diversos textos da literatura de cordel, à forma de escrita de relatórios estatísticos, às propagandas de televisão, como também parodia e integra o registro oral, na voz de personagens. Para o escritor, ainda segundo Sabalius, literatura engajada está sempre ligada à estética. A coexistência de várias dicções advindas do mundo de Fátima no discurso estético acabado do romance, no sentido do dialogismo de Mikhail Bakhtin (2002), é uma das características do romance. A unidade do romance é assegurada pela retomada constante da personagem principal, a Fátima falecida. O diálogo com Fátima, com o morto, torna-se assim uma estratégia estética essencial para a compreensão do romance, como veremos a seguir.

Ao postular a imagem negativa do sertão como espaço marcado pelas consequências da colonização, conjugadas ao momento histórico do Brasil sob a ditadura militar, que promulga um milagre econômico não efetivo, sem apresentar de fato uma imagem de oposição ou um modelo de desenvolvido global, a obra foge ao didatismo imposto à escrita utópica. A construção de uma imagem de oposição depende da recepção da obra, da participação do leitor e sua compreensão histórico-crítica. Justamente porque o romance nega em vários capítulos a possibilidade de realização de um mundo melhor, como no exemplo do padre holandês resignado em relação a poder ajudar os pobres, ou nos capítulos que têm como mote a procura pela Terra Prometida, o leitor se vê desafiado a criar uma imagem de oposição em face do “status quo”. A esperança surge como uma esperança motivada pela estética, pela conjunção entre os elementos apresentados, que remetem ao mundo referencial, e a elaboração composicional na obra sob os signos da utopia e da distopia.

O diálogo com o morto, dialogismo e intertextualidade

Há um fundo autobiográfico na obra *Mundo dos milagres*. A situação inicial da narrativa está registrada na foto de Willy Spiller publicada diversas vezes em revistas, jornais e em quase todas as edições da obra. A situação é comentada por todos os estudiosos que se ocuparam com a referida obra: a viagem ocorreu em

1974, escritor e fotógrafo visitam o Nordeste com o objetivo de fazer reportagens sobre Fortaleza e a Paraíba.

De ônibus ambos viajam para Canindé, onde inicia o sertão, e observam no centro da cidade o cortejo, crianças a carregar um caixão. Dentro dele está Fátima, filha de Zé Luiz e Alda. Antes de enterrá-la o pai decide fazer uma foto. Zé da Mocinha os fotografa em frente à Basílica. No artigo “Da imagem à narrativa” [Vom Bild zur Erzählung] publicado em 10 de março de 1979 o autor desabafa: “A foto não perdeu nada de sua lugubridade [Unheimlichkeit] primeira, mesmo depois de três anos.”¹³³ (LOETSCHER, 1979. p. 15) No mesmo artigo, o autor afirmou que na visita a Canindé realmente estava à procura de um motivo ligado à morte. A idéia inicial era fotografar um velório tradicional, em que o morto é enterrado deitado em sua rede.

A idéia de uma reportagem com tal temática havia partido, conforme o autor, do fato de encontrar-se entre as reivindicações dos agricultores ao governo militar a do direito de ser enterrado em um ataúde de madeira. No artigo o autor faz referência às relações das ligas camponesas com o partido comunista e às proibições do governo militar. No romance, esses temas se veem presentes na figura heróica de Francisco Julião, como se verá adiante. A oposição entre o ataúde de madeira e a rede, imagem que representa para o autor a desigualdade social, motiva a inversão: morrer com dignidade é mais importante que viver com dignidade.

Segundo Jeroen Dewulf (1999) vários capítulos do livro têm relação com artigos jornalísticos anteriores escritos durante as viagens pelo Brasil. Também Rosmarie Zeller (1988) aponta para o trabalho jornalístico do autor como base para a escrita de *Mundo dos milagres*. Há, segundo Dewulf, uma complementariedade entre o trabalho jornalístico e o trabalho literário do autor, o que explica também a proximidade da linguagem usada no romance à linguagem jornalística. Embora próximas, no entanto, essas linguagens também se distinguem, e o autor mesmo explica tal diferença, comparando-a àquela que há entre um conceito e uma metáfora. A seca, se dada como fato físico e social, na obra literária personifica-se e torna-se absoluta, rege a vida da sociedade. Outro exemplo: Padre Geraldo, apresentado nos artigos jornalísticos como missionário a trabalhar numa região subdesenvolvida, transforma-se no romance, ao lado de Antônio Conselheiro, em figura simbólica central que procura para o povo uma nova Jerusalém.

133 “...das Bild hat für mich auch nach drei Jahren nichts von seiner ersten Unheimlichkeit verloren.” (LOETSCHER, 1979, S. 15)

Dewulf destaca a morte como tema central do texto: “Em quase todos os temas e motivos tratados na parte principal da obra, transparece a idéia de que a morte não precisa necessariamente impedir a continuidade da vida.” (DEWULF, 1999, p. 185) O autor vai além: ele identifica como *leitmotiv* da narrativa a idéia da supressão dos limites entre vida e morte, a renúncia das diferenças entre o “deste lado” e o “lado de lá”. Embora não haja entre os artigos de jornal de autoria de Loetscher textos que se ocupem especificamente com as práticas e o imaginário ligados à morte no Brasil, há sim um artigo de 1976 sobre o poema *Morte e vida Severina* de João Cabral de Melo Neto. Há, portanto, no destaque conferido ao tema e sua elaboração literária, um esforço do autor de aduzir à própria obra um aspecto de obra central da literatura brasileira a partir de uma visão com. A constatação do diálogo entre a obra de Loetscher e uma obra de nossa literatura do sertão nega mais uma vez a idéia inicial de uma postura colonialista por parte do suíço.

É notório seu esforço de integrar-se ao contexto da literatura brasileira, aprender com ela e, como João Cabral, problematizar a morte como destino ou possibilidade de fuga da realidade negativa.

Note-se que a questão fundamental de *Morte e vida Severina* é o encontro constante do retirante com a morte, assim como o *leitmotiv* de *Mundo dos milagres*, que se atualiza na presença recorrente da figura de Fátima. A intertextualidade dá-se por alusão e pela reconstrução da idéia central sob uma nova situação.

Em *Mundo dos milagres* há ainda imbricações temáticas com outras obras da literatura brasileira, ou menções dessas obras, como é o caso já mencionado de *Iracema* de José de Alencar (1865), ou de *Os Sertões*, de Euclides da Cunha (1902). Dewulf (1999) aponta para a intertextualidade da obra de Loetscher com a literatura de Cordel, especificamente com os seguintes títulos: *História do Pavão misterioso*, *Os primogênitos do rapaz que casou com uma porca* ou *A porcaria de Romeu*, *O grande debate de Lampião com São Pedro*, *A chegada de Lampião no inferno* e *O Satanaz invade a terra em discos voadores*. A intertextualidade com obras brasileiras é uma clara estratégia discursiva do autor para construir o que procurei revelar como visão “de dentro” da realidade brasileira.

A aproximação temática de *Mundo dos milagres* e *Morte e vida severina* é bastante evidente. Na segunda parte da obra de Cabral o eu-poético, o retirante Severino, encontra dois homens carregando um morto em sua rede. A imagem, como vimos acima, foi mencionada por Hugo Loetscher no artigo em que fala do que

motivou a escrita de *Mundo dos milagres*. Ela é retomada no décimo sétimo capítulo do romance, em que se faz um elogio ao ataúde de Fátima: “Com certeza, aqui como sempre muitos vão para o túmulo deitados na rede. Em sua cama, que se deixa enrolar e carregar nas costas como uma trouxa. Mas quando eles mesmos são a trouxa, a rede é amarrada numa estaca, e esta é colocada sobre os ombros de dois carregadores.”¹³⁴ (LOETSCHER, 2000, p. 113)

No vigésimo terceiro capítulo da obra de Loetscher, que encerra a terceira parte da obra, o narrador conversa com Fátima, morta, sobre a possível vida que ela teria levado. Nesse contexto dá-se o retorno da narrativa ao presente da ação, à viagem do narrador no plano da realidade das demais personagens. O narrador, o estranho, encontra-se no cemitério de Canindé e observa a família e os amigos que acompanharam o cortejo e agora se dispersam.

No retorno ao centro da cidade ele encontra o pai e o fotógrafo e procura o diálogo. Ao perguntar o que causou a morte da criança o fotógrafo explica ser Fátima uma criança da seca, e o pai apenas diz: “Fátima foi desta para a melhor.”¹³⁵ (LOETSCHER, 2000, p. 161) Loetscher centra o capítulo seguinte sobre esse mote, e nele são analisadas as várias formas de dizer em português que alguém morreu: pegou o trem-de-ferro, empacotou a mala, vestiu o paletó de madeira, acertou as contas, entre outras. Para Fátima, todavia, a expressão que melhor cabe é a usada pelo pai.

O símbolo da água é decisivo para a figuração da esperança na obra de João Cabral, pois quem serve de guia ao retirante Severino é o Rio Capibaribe. Em Loetscher a inversão “vida negativa – morte positiva” é exposta nos capítulos iniciais, em que o narrador relata o nascimento e a morte da pequena Fátima. A criança havia nascido num ano de seca, um ano ruim para o sertão, e morrido num ano de chuvas, um ano bom para a região. Este é o mote dos capítulos. A idéia de relacionar morte e água, símbolo de vida para a natureza, é sugerida em outras duas situações: primeiramente no fato de que a bica, onde as crianças e mulheres buscam a água em tempos de seca, localiza-se ao lado do cemitério:

134 „Sicherlich, hier gehen nach wie vor viele in der Hängematte zum Grab. In ihrem Bett, das sich zusammenrollen und auf dem Rücken als Bündel tragen lässt. Aber wenn sie selber das Bündel sind, wird die Hängematte an eine Stange gebunden, die auf den Schultern von zwei Trägern liegt.“ (LOETSCHER, 2000, S. 113)

135 „Due seist auf die bessere Seite gegangen,...“ (LOETSCHER, 2000, S. 161)

Mas com qualquer que seja a lata, na qual você tivesse buscado água, você teria ido àquela bica que fica abaixo do dique de terra. A vala represa a água da lagoa e da continuação do seu dique se estende um trecho do muro do cemitério.¹³⁶ (LOETSCHER, 2000, p. 41).

Em seguida, a doença de Fátima é relacionada à água: “E mesmo com tudo isso, você se transformou numa carregadora d’água, mas uma destas que não leva a água na lata, e sim no próprio ventre.” (LOETSCHER, 2000, p. 46) Na distopia de Loetscher, porém, além da ambivalência dessa imagem, também o ano bom em que Fátima faleceu é relativizado logo a seguir, pois a chuva representa inundações e doenças. Mesmo assim, ainda é melhor que a seca, “uma catástrofe local”, segundo expressão usada pelo autor.

Há ainda outras situações semelhantes figuradas nas obras de João Cabral e Hugo Loetscher. Severino ouve escondido atrás do muro do cemitério um diálogo entre dois coveiros sobre retirantes que chegam ao Recife com esperanças de melhorar de vida:

E esse povo lá de riba
De Pernambuco da Paraíba
Que vem buscar no Recife
Poder morrer de velhice,
Encontra só, aqui chegando
Cemitérios esperando.
Não é viagem o que fazem
Vindo por essas caatingas, vargens;
Aí está o seu erro:
Vêm é seguindo seu próprio enterro.

(MELO NETO, 1996, p. 50)

Na voz dos coveiros ouve-se a sentença de morte dos que esperam encontrar nova vida. Na obra de Loetscher, duas personagens exemplificam a situação dos que seguem para as cidades do litoral à procura da vida melhor: a tia de Fátima, sempre denominada tia, e um tio de que também não se sabe o nome, sempre chamado “Ah-esse-lá” [Ach-der-da]. A tia, após tentar vida melhor na cidade de Fortaleza, retorna para Canindé, onde sua vida continua sendo a de pobreza subjugada à seca. O destino do tio se desenrola em Fortaleza, e ele segue pelo litoral até o Recife: primeiro, um acidente de trabalho o torna inválido; seguem-se rumores de que ele havia trabalhado em um ou outro lugar, visto a terra prometida de cimento e concreto, as grandes indústrias; então, em outro episódio, tenta roubar algo para comer num mercado público e é preso. Sem expectativas de sair da

¹³⁶ “Aber mit welchem Kanister auch immer du Wasser geholt hättest, du wärest zu jener Zapfstelle gegangen, die unten am Erdwall liegt. Der staut einen Weiher, und auf seiner Dammhöhe setzt sich ein Stück der Friedhofsmauer fort.” (LOETSCHER, 2000, S. 41)

prisão, comete um assassinato para “garantir sua estadia” no presídio de segurança máxima, perpetuamente. Na história relatada com muita ironia, como vemos, está representada a mesma falta de perspectiva e desesperança do retirante de João Cabral: seu fim não é a morte, mas a morte em vida, o retorno ao sertão ou à prisão perpétua.

Só no final das duas obras há acenos de esperança. *Morte e vida severina* termina com a notícia do nascimento do filho de “Seu José, mestre Carpina”. É ele quem procura responder à pergunta de Severino – “...que diferença faria/ se em vez de continuar/ tomasse a melhor saída: a de saltar, numa noite/ fora da ponte e da vida?” (MELO NETO, 1996, p. 53) –, como mostram os versos a seguir. O nascimento do filho devolve ao pai a vontade de viver, no menino está contida esperança, mesmo que seu destino esteja traçado.

E não há melhor resposta
que o espetáculo da vida:
vê-la desfiar seu fio,
que também se chama vida,
ver a fábrica que ela mesma,
teimosamente, se fabrica,
vê-la brotar como há pouco
em nova vida explodida;
mesmo quando é assim pequena
a explosão, como a ocorrida;
mesmo quando é uma explosão
como a de há pouco, franzina;
mesmo quando é a explosão
de uma vida severina.

(MELO NETO, 1996, p. 60)

Ao final do romance de Loetscher, por sua vez, o narrador viajante encontra-se num bordel, acompanhado do engenheiro que o convidou para sair. Lá o narrador vê uma pequena menina, filha de uma das prostitutas do local. A cena final indica um recomeço, a menina se aproxima do estranho, este a levanta e vê que em suas mãos encontram-se pedaços de papel crepom. A referência a Fátima é clara, já que a caixinha que lhe servia de ataúde estava decorada com papel crepom. A cena é analisada por Jeroen Dewulf como um reencontro com uma Fátima que ainda está viva e cujo futuro pode ser imaginado pelo leitor a partir da projeção feita nos capítulos anteriores. Mais forte do que a esperança destas novas vidas, porém, é em ambas as obras a certeza da repetição, do círculo da vida severina ou do milagre não realizado. A realidade da pobreza. É essa certeza da continuidade da miséria

que impulsiona o leitor a uma atitude de inconformidade, à criação de possibilidades de mudança.

Na análise das concepções de literatura utópica realizada no capítulo 2 desta tese, salientei a idéia da projeção temporal futura como marca estética dos textos utópicos, desde a obra de Luis-Sébastien Mercier, *O ano 2440*, até as distopias do século XX. Obras como a de Ruy Tapioca, *Admirável Brasil novo*, comprovam a sobrevivência do modelo clássico de projeção temporal ao futuro. O Rio de Janeiro no ano 2045, como vimos, é o palco desta obra. Ao observar-se o desenvolvimento da forma de escrita utópica na segunda metade do século XX, Wilhelm Vosskamp fala da tendência da dicotomia entre a forma subjuntiva e indicativa presente no discurso; se há nas obras um sentido de realidade, deve haver também um sentido de possibilidade, como projeção futura incerta.

Na obra de Hugo Loetscher, já na introdução, identifica-se uma complexa estrutura temporal que mescla elementos do presente, passado e futuro. Todavia, a projeção futura, o possível futuro de Fátima, não é apenas uma narrativa sobre a possibilidade. O autor faz uso de uma estratégia: enquanto assiste ao enterro, dialoga com a criança falecida. Sabe-se desde o início do romance que a pequena Fátima está morta, não há dúvida quanto a isso. Contudo, o romancista prepara o leitor para o diálogo com Fátima numa passagem discreta no segundo capítulo, quando se dirige a ela pela primeira vez, sem rodeios: “Quando o grupo chegou mais perto o estranho se aproximou cuidadosamente dele. Averiguou que a caixinha estava decorada com papel crepom e também não tinha tampa. E então eu, o estranho, vi: não era só uma caixinha, era um ataúde e dentro dele estava deitada você, Fátima.”¹³⁷ (LOETSCHER, 2000, p. 19)

Os três capítulos seguintes relatam o momento do enterro e retornam ao passado, com a narrativa do ano do nascimento e da morte. Os capítulos narrados em terceira pessoa contextualizam a situação de Fátima e de sua família: destacada está a questão da seca cíclica no sertão. A história do Brasil dos tempos do império até os tempos da ditadura é relatada sob a perspectiva da seca, e ela vence qualquer programa de governo.

A seca vinha despreocupada com o que havia acontecido em meio tempo: se uma revolução tivesse se realizado e os militares tivessem dado um golpe. Se houvessem tentado desarmar os fazendeiros, aqueles que se autodenominavam coronéis de seus exércitos privados. Ela

137 “Als sich die Gruppe näherte, schlenderte der Fremde an sie heran. Er stellte fest, dass das Kistchen mit Krepppapier geschmückt war und dass es keinen Deckel hatte, und ich, der Fremde, sah: das Kistchen war ein Sarg, und darin lagst du, Fatima.” (LOETSCHER, 2000, S. 19)

vinha indiferente, não queria saber se na capital um ditador tinha se instalado ou se o mundo travava de novo uma grande guerra.¹³⁸ (LOETSCHER, 2000, p. 28)

As personagens, a parteira, a mãe e a tia, parecem resignadas ante esse destino: o nascimento de uma criança saudável naquelas condições constitui em si um milagre. Foi assim o nascimento de Fátima. Já o ano da morte é apresentado como ano bom, ano de chuvas, de inundações. Mas para o Nordeste isso apenas indica uma catástrofe menor, não era um ano ruim, o ano em que a criança faleceu. O discurso, que nestes capítulos iniciais se apresenta no modo indicativo, relato presente ou passado, muda completamente no sexto capítulo como se pode ler nas primeiras frases:

Se os anos tivessem sido bons ou ruins, seja como for a alternância deles, algo, Fátima, você teria com certeza se tornado: uma carregadora d'água.

Uma destas carregadoras d'água, como se as encontra no seu nordeste. Nas beiras das estradas, no horizonte, nos subúrbios e subindo as ladeiras...¹³⁹ (LOETSCHER, 2000, p. 39)

O uso do modo subjuntivo logo na introdução ao capítulo postula o discurso do futuro incerto, uma hipótese ou uma simulação. Elementos da realidade – no caso do trecho citado a vida da mulher no Nordeste, a carregadora de água; mais adiante, a vida da lavadeira (p. 43-45) – são estendidos ao futuro possível da pequena Fátima já falecida. Este futuro é relatado para a própria Fátima, o narrador lhe fala diretamente, usando a segunda pessoa do singular, em alemão “du, Fátima”. Os fatos do cotidiano, as brincadeiras das crianças no caminho até a bica, os falatórios das mulheres, tudo é relatado minuciosamente e tão próximo à realidade que o leitor não duvida desse futuro de Fátima. Então, quando estamos convencidos desse futuro somos novamente confrontados com o destino de Fátima: ao final do capítulo, Fátima adoece.

A este, seguem-se três capítulos novamente relatados em terceira pessoa e no modo indicativo. Nos dois primeiros, a temática abordada é a cura, baseada em conhecimentos da medicina popular e na crença do povo no Padinho Cícero. O capítulo seguinte é dedicado à figura da tia que assume a tarefa de costurar o vestido, com o qual Fátima deveria ser enterrada. Assim o leitor é novamente

138 „Die Dürre kam unbekümmert um das, was jeweils inzwischen geschehen war:

Ob eine Revolution stattgefunden hatte und die Militärs geputscht hatten. Ob man versucht hatte, die Großgrundbesitzer als selbsternannte Oberste von privatarmeen zu entwaffnen. Gleichgültig, ob sich in der Hauptstadt ein Diktator eingerichtet hatte, und ohne Kenntnis davon zu nehmen, dass zum zweiten Mal ein Krieg die ganze Welt erfasste.“ (LOETSCHER, 2000, S. 28)

139 „Ob die Jahre gut oder schlecht gewesen wären, wie immer sie sich abgelöst hätten, eines, Fatima, wärest du mit Bestimmtheit geworden, eine Wasserträgerin. Eine jener Wasserträgerinnen, wie sie in deinem Nordosten anzutreffen sind. Neben den Straßengraben und am Horizont, in den Vororten und die Hügel hinauf.“ (LOETSCHER, 2000, S. 39)

confrontado com o fato da morte da protagonista. O diálogo com a protagonista morta tem sua continuidade no décimo capítulo:

Mas você veio ao mundo, Fátima, num lugar famoso pelos milagres aqui ocorridos. Quantos braços e pernas em tamanho natural, cabeças com a metade do pescoço e corações com as veias cortadas há na tua sala dos milagres! Tantos pés e mãos, misturados e empilhados, dedos jogados, os joelhos esparramados e olhos perdidos, como se uma silenciosa multidão de seres de madeira houvesse se arrastado até aqui, com cem mãos e mil pés, e todos desmaiados em seu próprio lugar, e cada um dividido em múltiplos membros insensíveis, o fio cortado e o arame gasto.¹⁴⁰ (LOETSCHER, 2000, p. 66)

No trecho, lemos a introdução da temática do milagre, que também deu o título à obra. Em três capítulos sobressai a voz da pequena Fátima, que transforma a sala dos milagres, Ex-votos, em seu quarto de brinquedos: em sua perspectiva as partes do corpo de cera ou madeira ali depositadas se transformam em bonecas, os desenhos, fotos e dizeres espalhados pelas paredes são seus livros infantis. O discurso escrito no passado é destacado por Dewulf e Rosmarie Zeller como um exemplo do plurilingüismo: “Loetscher precisa fazer uso de estratégias especiais, para nos conscientizar deste mundo que apenas vemos superficialmente em velocidade de um vôo. Para tal, dispõe do plurilingüismo e do procedimento de estranhamento.”¹⁴¹ (ZELLER, *apud* DEWULF, 1999, p. 139)

A instauração da realidade se dá através da conjunção de diversas temáticas, como já destacou Dewulf: a seca, a medicina popular, o milagre, a procura pela Nova Jerusalém, a cachaça e a literatura de cordel. Ela se dá também pela integração das diversas perspectivas narrativas – como vimos, a narração intercala momentos em terceira e primeira pessoa, além do tratamento direto dirigido à protagonista – e das vozes dos diferentes sujeitos envolvidos, como a tia, o pai, o padre holandês. Para ambos os estudiosos, Rosmarie Zeller e Jeroen Dewulf, a apresentação da situação do Nordeste brasileiro em sua diversidade só é possível graças a um discurso pluri-estilístico, plurilíngue e plurivocal, em conformidade com a teoria do romance de Mikhail Bakhtin (2002).

Na voz de Fátima, a realidade é apresentada num mundo imaginário, o mundo de suas bonecas, a marca essencial do discurso é a ironia. Assim como

140 “Auf die Welt gekommen aber bist du, Fatima, an einem Ort, der für seine Wunder berühmt ist.

Was liegen in deinem Saal der Wunder Arme und mannsgroße Beine auf dem Boden, Köpfe mit halben Hälsen und Herzen mit angeschnittenen Gefäßen, so viele Hände und Füße, durcheinander und geschichtet, hingeworfene Zehen, die Knie verstreut und verlorene Augen – als habe sich eine hölzerne Schar lautloser Wesen hierher geschleppt, hunderthändig und tausendfüßig, alle an ort und Stelle zusammengebrochen, und jedes in seine teilnahmslosen Glieder zerfallen, die Schnur gerissen und der Draht durchgescheuert.” (LOETSCHER, 2000, S. 66)

141 “Loetscher muss zu besonderen Mitteln greifen, um uns diese Welt, die wir nur zu leicht mit Flugzeuggeschwindigkeit überfliegen, bewusst zu machen. Dafür stehen ihm die Vielsprachigkeit und das damit zusammenhängende Verfahren der Verfremdung zur Verfügung.” (ZELLER, *apud* DEWULF, 1999, S. 139)

Antônio Vieira escolheu falar aos peixes o que queria que os homens ouvissem, Loetscher fala para Fátima, na sua linguagem infantil, o que quer que seus leitores vejam. Na imagem das bonecas, está a imagem do homem nordestino, o retirante que segue para as cidades do sul:

Os bonecos tomaram o mesmo rumo: para o litoral ou para as grandes cidades. Todavia os bonecos fizeram carreira nas metrópoles do sul. Eles não precisaram alojar-se em barracos nos subúrbios das grandes cidades, longe de tudo aquilo pelo que haviam vindo. Os bonecos foram morar em lugares caros. Eles foram numerados, receberam tratamento anti-cupim e depois parados sobre pedestais. Com muito tilintar de copos e flashes de luz, em meio a muitos abraços e conversas agradáveis, o fino desenho de suas sobancelhas e a linha de seus narizes foram admirados, e mais de um sensível colecionador curvou-se sobre eles para sentir-se mais próximo da emocionante e simples expressão de dor.¹⁴² (LOETSCHER, 2000, p. 73)

No trecho a comparação do destino dos bonecos com o destino dos homens e mulheres que seguem para o sul é o meio para exercício de crítica social. É justamente no capítulo seguinte, ainda em forma de diálogo com a protagonista, que mais claramente surge uma crítica à situação política do país, como já destacou Jeroen Dewulf (1999, p. 159):

E, como cada milagre, também o outro milagre realiza a sua cura. De fato, ainda há cegos. Eles não vêem os arranha-céus e as casas bancárias, o aço e o vidro, os calçadões e os clubes, nem os estacionamentos e residências. Eles vêem somente como crescem os cinturões da cidade com seus barracos. Estes sofredores são recolhidos em celas individuais a fim de curá-los de sua cegueira. Vários, que foram para a prisão sobre duas pernas, receberam lá choques milagrosos, de maneira que depois passavam a necessitar de uma bengala.¹⁴³ (LOETSCHER, 2000, p. 87-88)

Neste capítulo mais uma vez o autor usa o modo subjuntivo e cria para Fátima a possibilidade de um mundo melhor: abrir um museu em Canindé, onde toda sua realidade pudesse ser exposta aos turistas. A metáfora do milagre faz referência direta ao milagre econômico propalado nos anos 70 pelo governo militar. Com a abertura de um museu onde toda a família pudesse estar empregada, o desenvolvimento chegaria também à cidade de Fátima. Essa idéia, projetada para um futuro incerto, possibilita operar literariamente a imagem do desenvolvimento:

142 "Die Puppen haben den gleichen Weg eingeschlagen; an die Küste und in die Großstädte. Doch die Puppen haben in den Metropolen des Südens Karriere gemacht. Sie mussten sich nicht wie die Leute in Baracken einrichten, irgendwo am Rand der Stadt, abseits von all dem, um dessentwillen sie hergekommen sind.

Die Puppen kamen an teuren Adressen. Sie wurden nummeriert und einige gegen den holwurm gespritzt und auf Sockel gestellt. Bei Gläsergeklimmer und Blitzlicht, bei viel Umarmung und kleinem Geplauder wurde die feine Zeichnung ihrer Augenbrauen und die Linienführung ihrer Nasen bewundert, und manch empfindsamer Sammler beugte sich zu ihnen, um dem ergreifend einfachen Ausdruck von Schmerz etwas näher zu sein." (LOETSCHER, 2000, S. 73)

143 "Und wie jedes Wunder hat auch das andere Wunder seine Heilung:

Da gibt es Blinde. Die sehen nicht die Wolkenkratzer und die Bankhäuser, den Stahl und das Glas, die Fußgängerzonen und die Klubs, weder die Parkhäuser noch die Residenzen; die sehen nur, wie Barackenstädte größer werden. Diese Leidenden werden eingesammelt und in Einzelzellen gebracht, um sich von ihrem blinden Fleck zu heilen. Mancher, der auf zwei Beinen ins Gefängnis kam, wurde dort mit Wunder geschockt, so dass er hinterher einen Stock brauchte." (LOETSCHER, 2000, S. 87-88)

Nós mesmos construiremos, porém, uma casa de tijolos e com telhado de telhas que não deixa passar nada. Por dentro dividida em quartos e com muitas tomadas e em cada parede uma torneira.

E depois, o seu irmão mais velho freqüentará ainda por muito mais tempo a escola. Ele não só decorará todos os mares e oceanos, também os mares secundários e mediterrâneos, e os canais, suas extensões e quantos navios por eles navegam, as mais caudalosas correntes e as mais altas cataratas, e ele vai entender tanto de rios e riachos que um dia saberá como a gente pode conduzir água através de leitos artificiais até o seu sertão.¹⁴⁴ (LOETSCHER, 2000, p. 82)

Assim, o diálogo com a pequena Fátima falecida é uma estratégia discursiva que possibilita por um lado apresentar ao público europeu a realidade do Nordeste sem assumir, como narrador, a postura daquele que tudo sabe sobre a região. Deixar Fátima falar de seus bonecos possibilita também uma forma de ironia calculadamente ingênua, que permite expressar em palavras a realidade sofrida e, ao mesmo tempo, exercer de maneira cáustica a crítica social e a crítica ao sistema político vigente. A construção do discurso no conjuntivo, por sua vez, possibilita a figuração de um futuro melhor, a utopia. A imagem do desenvolvimento, porém, é negada em seguida, com a afirmação de que o milagre não havia chegado até Canindé. Mais uma vez o leitor é confrontado abruptamente com a realidade da morte de Fátima e em seguida com o fracasso das várias tentativas de transformar o Nordeste num mundo melhor. O mote dos capítulos seguintes é a procura pela Terra Prometida, temática que abordarei mais detidamente no item seguinte.

Talvez o narrador se volte para a cidade de Canindé e elogie o cemitério e o ataúde de Fátima como forma de encontrar alguma reserva de humanidade em meio à agrura e miséria do sertão. Por outro lado, o consolo que se permite é por si só bastante macabro, e os capítulos são perspassados por uma ironia tétrica que transforma a morte no acontecimento maior na vida do sujeito e da sociedade local. A forma do diálogo com Fátima, a propósito, é retomada ainda no contexto das estatísticas sobre a mortalidade infantil e ao final, quando o narrador parado diante da cova em que a criança está sendo enterrada, retorna ao momento presente e declara preferir tê-la conhecido em vida.

144 "Wir selber aber bauen ein Haus mit Backsteinen und einem Ziegeldach, das nichts durchläßt. Mit Zimmern drin und sehr vielen Steckern und an jeder Wand einen Wasserhahn.

Dann wird dein ältester Bruder noch viel länger in die Schule gehen. Er wird nicht nur die Weltmeere auswendig können, sondern auch die Neben- und Binnenmeere und alle Kanäle, wie lang sie sind und wie viel Schiffe drauf fahren, die breitesten Ströme und die höchsten Wasserfälle, und er wird sich in den Flüssen und Bächen so gut auskennen, dass er eines Tages weiß, wie man Wasser durch künstliche Ufer in euer Trockenland leitet." (LOETSCHER, 2000, S. 82)

Também neste final, quase trágico para o narrador, o discurso no subjuntivo permite a construção de uma imagem positiva, de uma possibilidade de vida melhor para a pequena Fátima:

A gente deveria ao invés de uma coroa e um ramalhete de flores comprar livros e cadernos, uma borracha, uma régua e lápis de cor. E também uma mochila para colocar tudo isso. Uma bolsa sobre a qual se pode colar um Pato Donald, um distintivo ou um cantor popular. Suponhamos que houvesse uma vaga na escola e suponhamos que nós tivéssemos condições de comprar tudo o que você precisasse para a escola, você teria entrado na fila com os outros no pátio da escola.[...] Mas se vocês tivessem brincado de rosa dos ventos e se movimentado em círculo, então o nariz não mais apontaria para o norte por que ele não é uma agulha e o homem não é uma bússola confiável.¹⁴⁵ (LOETSCHER, 2000, p. 145)

A continuação da cena é a descrição do que Fátima, em sua vida possível, poderia ter estudado. Da mesma forma como em muitos momentos o diálogo com o morto permite a construção da realidade, ele permite a construção de um mundo imaginário. Estabelece-se assim uma imagem de desenvolvimento socioeconômico efetivo, mesmo que não exista esperança para Fátima. Essa imagem projetada resume-se a fatos ligados à criança, à educação, à possibilidade de ir à escola, aprender geografia, história e sobre a política de seu país. Em especial está ressaltada a hidrografia da região, necessária para o desenvolvimento diante da seca cíclica apresentada no início da obra como absoluta. A frase final do trecho acima citado, destaca também a natureza inconfiável do ser humano como conteúdo a ser explorado na escola imaginária de Fátima. E caso Fátima tivesse oportunidade de ir à escola tempo suficiente ela aprenderia também a ter esperança.

E se você tivesse ido tanto tempo à escola quanto seu irmão mais velho, você teria aprendido que tudo o que se cochicha e tagarela, tudo o que se fala e diz, o que se chama e informa, tudo isso têm regras e que ali se pode classificar as diferentes sentenças. Aquelas que expressam esperança, com “ainda que” e “apesar de”, palavras de causalidade, não apenas para o sofrimento, e também orações condicionais irreais para a felicidade. Você precisaria aplicar-se, pois em sua língua há também um subjuntivo para o futuro: “quando houver...”¹⁴⁶ (LOETSCHER, 2000, p. 147)

A inclusão da língua e do modo subjuntivo como conteúdo a ser estudado no futuro hipotético da protagonista revela uma consciência do autor em relação ao jogo ficcional possibilitado pela dicotomia entre o discurso no modo indicativo, sempre

145 “Man hätte statt einem Kränzchen und einem Sträußchen Bücher und Hefte kaufen müssen, einen Gummi und ein Lineal und Farbstifte. Und eine Tasche, um al das Schulzeug hineinzutun. Eine Tasche, auf die man einen Donald Duck klebt, ein Abzeichen oder einen Popstar. Angenommen, es wäre ein platz in einer Schule frei gewesen, und angenommen, wir hätten uns all das leisten können, was du brauchst, um in die Schule zu gehen – du hättest dich mit den andern im Schulhof aufgestellt. [...] Aber hätten ihr Windrose gespielt und hätten ihr euch im kreis gedreht, hätte die Nase nicht mehr nach Norden gewiesen, weil sie keine richtige Nadel und der Mensch kein verlässlicher Kompaß ist.” (LOETSCHER, 2000, S. 145)

146 “Und wenn du solange in die Schule gegangen wärest wie dein ältester bruder, hättest du gelernt, daß all das, was man flüstert und quatscht, was man redet und spricht und ruft und sich mitteilt, daß all das regeln hat und dass man da die verschiedensten Sätze unterscheidet. Solche für die Hoffnung mit allen obgleich und obwohl, Kausalwörter, nicht nur fürs Leiden, und irrealer Bedingungssätze fürs Glück. Du hättest üben müssen, weil in deiner Sprache auch das Futurum einen Konjunktiv hat: es wird würden.” (LOETSCHER, 2000, S. 147)

relacionado ao passado ou presente, sob a perspectiva do narrador, e o modo subjuntivo, a construção do futuro hipotético como forma de diálogo entre o narrador e Fátima falecida – e com o leitor potencial. Loetscher comenta a estratégia usada: “Então usei Fátima como alguém que está em minha frente. Conteí a ela a história do Nordeste, enquanto lhe devolvia o que já lhe pertencia. Ficção fabulosa.”¹⁴⁷ (LOETSCHER, 1979, p. 16)

O veto à utopia imposto pela literatura crítica utópica é superado no diálogo com o morto. A princípio apenas a morte parece ser a saída para um mundo melhor, a constatação da impossibilidade de realização da utopia assume proporções intransponíveis na realidade escancarada. A saída encontrada no diálogo com a protagonista falecida permite ao narrador recuperar parte de sua esperança, mesmo que seja apenas uma utopia individual, o desejo de ver aquela criança desenvolver-se através da educação. A esperança contida nesta imagem projetada é reforçada pela imagem final do re/encontro com uma criança. Por ter nas mãos os pedaços de papel que aludem à menina morta, a presença da nova personagem resgata, em vida, a imagem da criança perdida.

Utopia e crítica utópica - *autopoiesis*

Freqüentemente o autor, em seus colóquios, bem como os teóricos a analisar suas obras repetem duas anedotas em torno da publicação de *Mundo dos milagres*. Por ocasião da primeira edição pela Editora Luchterland em 1979, a editora negou-se a imprimir na capa a foto da família de Fátima, fundamentando a decisão no fato de o leitor não se sentir atraído por um romance em cuja capa se pode ver uma criança morta. Após diversas reclamações do autor foi impressa na capa apenas uma parte da foto, na qual aparece a irmã de Fátima. O título sem ilustração certamente era mais atrativo. O segundo desentendimento ocorreu por ocasião da tradução e edição da obra em Cuba. A tradutora insistiu em traduzir o título como “Mundo maravilhoso”, sendo possível, pois a palavra “Wunder” em alemão é ambígua. Desta vez o autor conseguiu impôr seu desejo e o título foi modificado. A irritação do autor nas duas situações, a da foto e da tradução do título, têm seus motivos: a expectativa gerada no leitor ao ler o título. Quem por simples curiosidade

147 “Also nahm ich Fatima als ein gegenüber. Ich erzählte ihr die Geschichte des Nordostens. Indem ich ihr zurückgab, was ihr schon immer gehörte. Fabulierende Fiktion.” (LOETSCHER, 1979, S. 16)

lê o título “Mundo maravilhoso” ou “Mundo dos milagres” associado ao Brasil – através do subtítulo “um encontro com o Brasil” – com certeza o compreenderá como mais um elogio, geralmente ligado ao clichê de país tropical, do samba, da alegria. Essa expectativa é quebrada justamente com a foto incluída na capa do romance. Sobre o título Romey Sabalius analisa:

É evidente que o autor não quer evocar um paraíso perdido com o título *Mundo dos milagres*. A expressão também não se relaciona à diversidade exótica de um mundo estranho, antes deve ser compreendido ironicamente. Neste país acontecem uma porção de milagres, que no fundo nem o são.¹⁴⁸ (SABALIUS, 1995, p. 155)

É com razão que Sabalius observa a ironia contida no título, ela, porém, no primeiro momento só pode ser compreendida com o auxílio de elementos extra-textuais, como a foto, ou o texto de orelha ou, num segundo momento, durante a leitura do romance. Exatamente deste ponto quero partir agora para uma reflexão sobre o potencial distópico da obra. Dada a ambivalência do termo “Wunder”, bem como a tradição das projeções utópicas dos europeus sobre o Brasil, é possível sim que o leitor europeu, em seu processo de leitura, crie a expectativa de uma virada na narrativa, de um milagre. O leitor estaria assim, não apenas ao ler o título, mas também durante a leitura, sempre à espera da utopia.

E cabe também perguntar o quanto este narrador não espera pela sociedade desenvolvida: esse narrador que insiste em se apresentar como estranho ao mundo em que se encontra, que se desloca até lá bem à moda das utopias tradicionais – não de navio, mas de ônibus. Sua decepção com a cidade encontrada pode ser percebida logo no início do relato de sua chegada: “Eu tinha vindo de Fortaleza; teria dado para voltar no mesmo dia, com o ônibus de linha, mas eu fiquei por uma noite, sabe o diabo por quê.”¹⁴⁹ (LOETSCHER, 2000, p. 11). A seguir ainda é necessário relevar que o sujeito estranho tem conhecimento do proclamado milagre econômico; obviamente, na situação em Canindé não lhe resta outra saída a não ser criticá-lo ou ironizá-lo.

O milagre econômico já fora anteriormente definido pelo autor em outra obra. Como vimos no capítulo anterior, o milagre econômico é mote de *Noé – romance de uma conjuntura* e aponta para uma situação de desenvolvimento e bem estar social.

148 „Es wird offenbar, dass der Autor mit dem Titel Wunderwelt nicht ein verlorenes Paradies beschwören will. Der Ausdruck bezieht sich auch nicht auf die exotische Vielfalt einer fremden Welt, sondern ist ironisch zu verstehen. In diesem Land geschehen eine Vielzahl von Wunder, die eigentlich keine sind.“ (SABALIUS, 1995, S. 155)

149 „Ich war von Fortaleza herübergekommen; es hätte gereicht, noch am selben Tag mit dem Rumpelbus zurückzukehren, aber ich blieb für eine Nacht, weiß der Teufel warum.“ (LOETSCHER, 2000, S. 11)

Por último ressaltamos ainda o milagre, que se eleva a denominador comum a todas as classes sociais no Brasil: todos crêem no Padinho Cícero. Mas o milagre não se atribui só aos líderes religiosos. No capítulo sobre a medicina popular a possibilidade da cura, o milagre da cura, está ao alcance de cada um. São assim vários os elementos a criar a expectativa de uma sociedade utópica; esta, porém é negada constantemente pelos fatos apresentados.

A catástrofe do subdesenvolvimento no interior do Brasil trouxe durante todo o século XX legiões de migrantes para os grandes centros urbanos, onde por trás dos grandes centros comerciais, das grandes indústrias, dos grandes parques de construções, dos guindastes do desenvolvimento e do milagre econômico surgem as favelas. O que move os migrantes é a possibilidade de enriquecer, de uma vida melhor. Seu interesse é a conservação da própria vida, a fuga da seca que de tempos em tempos faz as suas vítimas, da mortalidade infantil, da falta de escolas e educação. Assim o retirante se adapta às condições miseráveis de trabalho nos grandes centros, não reclama da insegurança, não reclama seus direitos trabalhistas e do baixo salário, não critica. A crença cega nos líderes religiosos, na possibilidade do milagre da cura e do enriquecimento fácil define uma postura conformista, a religião é o ópio do povo. Então surgem aqueles que acreditam na possibilidade do desenvolvimento do sertão, ele depende do conhecimento, do trabalho comunitário, do esforço conjunto. E cada vez que um conselheiro ou um beato, ou um padre jesuíta consegue reunir sua comunidade, plantar a terra, construir sua estrutura, vem a destruição, seja por motivos políticos ou religiosos. O sertão deve permanecer sertão, para que poucos sejam beneficiados do milagre, para que Canaã se realize em outro lugar.

A obra de Hugo Loetscher *Mundo dos milagres* é a racionalização dessa estrutura. O narrador, o estranho, decepcionado com o que vê relata para sua interlocutora falecida o mundo sertanejo. Esse narrador mantém consciência sobre a estrutura política e social, sobre a crença religiosa usada como meio de exploração, sobre a desigualdade social, a falta de perspectiva da classe baixa, sobre a corrupção e a usurpação de estruturas governamentais. Ele se apresenta, como o protagonista no romance *o Imune*, consciente das estruturas vigentes e imune à ilusão utópica, não perde a capacidade de ver a realidade. A estratégia discursiva, porém, não se dá pela imitação dos modelos da utopia clássica; como se observa na maioria das distopias, a estratégia que define seu discurso é a ironia.

A sociedade da qual se espera um estado ideal apresenta-se ao longo da narrativa sempre mais conformada e apática diante da sua miséria. Mas qual é então a estrutura da sociedade apresentada? Em foco está a classe baixa que se caracteriza pela sobrevivência com o mínimo necessário. "... E de verdade mesmo é a casa de taipa de vocês. A estrutura feita de galhos, estacas e ripas amarradas, completada com coisas recolhidas do lixo e tábuas pregadas."¹⁵⁰ (LOETSCHER, 2000, p. 79)

Essa classe que vive em ranchos de pau-a-pique permanece em sua inércia, caracteriza-se pelo conformismo extremo já anunciado no primeiro capítulo, quando ao tirar a foto da família, todos os integrantes permanecem imóveis, paralisados da mesma forma que Fátima morta dentro do caixão. A crença no milagre é satirizada pela inclusão dos milagres apresentados na propaganda de televisão. "E mesmo assim um milagre deve ter acontecido. Está no ar! Mesmo aqui os telhados estendem suas antenas para relatar sobre aparições divinas: geladeiras tão grandes, que uma família inteira teria lugar dentro dela, bastava eles se encolherem um pouco. E quando são abertos os armários, eles estão cheios até as bordas." (LOETSCHER, 2000. 83) Do ponto de vista do leitor as referências às propagandas de televisão são inconfundíveis, a classe baixa permanece bitolada, sonhando com o milagre do mundo distante.

Forças ocultas devem ter estado em ação, todavia não apenas estas: certamente todas aquelas que toda manhã fazem fila e esperam diante dos portões das fábricas até que um lugar fique vago,...; aquelas que fazem fila diante das auto-mecânicas e demais oficinas e nos terrenos em obra perguntam ou simplesmente ficam por ali sentadas sem fazer nada, porque talvez um trabalho passe por ali. Estas são as enormes massas anônimas de pronto-socorro, as quais possibilitam ao milagre seus salários milagrosos.¹⁵¹ (LOETSCHER, 2000, p. 85)

Uma classe bitolada, grande massa à procura de um trabalho, assalariada: eis como se caracteriza a classe baixa nordestina. A classe média, por sua vez, está representada por personagens incluídas na obra: os grandes comerciantes que em tempos de seca não deixam um grão de cereais espalhado no chão para que os famintos não se acumulem em torno de seu ponto de venda, e em tempos de chuva

150 „Und echt ist doch eure Hütte. Das Gerippe aus Stecken und Latten, zusammengebunden, mit Sperrmüll ergänzt und mit Brettern vernagelt.“ (LOETSCHER, 2000, S. 79)

151 "Da müssen heimliche Kräfte am Werk gewesen sein, wenn auch nicht nur:

Sicher einmal all die, welche jeden Morgen von neuem an den Fabrikoren anstehen und warte, bis ein Platz frei ist, [...] die bei Garagen und Werkstätten anstehen und bei den baustellen fragen oder einfach herumhocken, weil vielleicht doch einmal eine Arbeit vorbeikommt – sie sind die Riesenmasse der namenlosen Nothelfer, welche dem Wunder seine Wunderlöhne ermöglichen.“ (LOETSCHER, 2000, S. 85)

deixam alimentos dispersos pelo mercado. Interessante a aproximação permitida pela inclusão da figura da patroa da tia de Fátima na narrativa:

Você não teria conhecido apenas a bica e a represa, também outras águas. Pois você poderia, uma vez, acompanhar sua tia até a casa da Senhora, para quem ela lavava as roupas. Essa mulher possuía em sua casa tomadas elétricas, até mesmo uma para o ferro de passar. A tia perguntaria então se você podia usar o toalete e a patroa haveria de permitir.¹⁵² (LOETSCHER, 2000, p. 45)

A classe média vive com conforto, dispõe de saneamento básico, água encanada e empregados. Representante da classe média é também o engenheiro, vindo de outro lugar e apenas por necessidade devido ao seu trabalho. Com ele o narrador vai ao bordel no capítulo final do romance. A classe alta não é apresentada em detalhes, mas há referências aos latifundiários, políticos e grandes empresários. São eles os verdadeiros beneficiados pelo milagre econômico: “Um milagre acompanhado de acontecimentos prodigiosos, nunca de todo compreensíveis, ainda que fossem explicados. Em todos os casos, são mais do que simples mágica ou truques falsos: terrenos inteiros com gado, algodão e café somem no bolso de um único homem.”¹⁵³ (LOETSCHER, 2000, p. 83-84) A classe alta caracteriza-se essencialmente pela corrupção.

Sobre a sociedade rege um sistema de controle: os que vêem a realidade e dela reclamam são presos até aprender a não reclamar mais. É a polícia que mantém a cidade limpa da pobreza.

As praças do centro da cidade agora estão livres do povo maltrapilho, pois a polícia milagrosa diz a cada mendigo que queira se instalar nas ruas diante dos portões, atrás de um andaime, nos bancos da praça ou na entrada de uma loja:

- Levante-se, pegue sua cama de jornal e suma daqui!¹⁵⁴ (LOETSCHER, 2000, p. 86)

A ditadura é mencionada ironicamente. O governo promete o milagre econômico e a resolução do problema da seca, mas com seus projetos mirabolantes de reforma não atinge o indivíduo nordestino. A falta de uma crítica direta à ditadura vigente não pode de forma alguma ser lida como conviência do autor com o sistema. Lembremos que as experiências do autor com a ditadura de Salazar em Portugal já

152 “Aber du hast nicht nur die Zapfstelle und den Stauweiher kennengelernt, sondern auch ganz andere Wasser. Denn du hast einmal die Tante zur Senhora begleitet, der sie die Wäsche besorgte. Diese Frau besaß im Haus elektrische Stecker, sogar einen für das Bügeleisen. Die Tante hatte gefragt, ob du auf die Toilette gehen dürftest, und die Patronin hat es erlaubt.” (LOETSCHER, 2000, S. 45)

153 “Ein Wunder, das von wunderbaren Vorkommnissen begleitet ist, die nie durchschubar sind, auch wenn sie noch zu erklären wären, auf alle Fälle mehr als bloßer Zauber oder fauler Trick: Ganze Ländereien mit Vieh, baumwolle und Kaffee verschwinden in der Tasche eines einzigen Mannes,” (LOETSCHER, 2000, S. 83-84)

154 “Und die Plätze in der Innenstadt sind jetzt frei vom zerlumpten Volk, denn die wundertätige Polizei sagt jedem Bettler, der sich an seinen Torweg oder hinter einem Gerüst, auf einer Bank im Park und bei einem Geschäftseingang niederlassen will: Steh auf, nimm dein Bett aus Zeitungspapier und laß dich nie mehr blicken.” (LOETSCHER, 2000, S. 86)

havam limitado sua produção literária e sua liberdade de jornalista. Loetscher escolheu o Brasil como destino de suas viagens também por estar proibido de viajar para Portugal. A crítica à ditadura precisa ser lida nas entrelinhas, mas para bons leitores é clara o bastante.

O romance procura compreender o mundo através da ironia, partindo de um princípio de desencantamento. A metáfora do milagre transgride os limites da ilusão da liberdade proporcionada pelo livre mercado e pelo capitalismo em sua forma vigente no Brasil da década de 70.

Um outro milagre com outras peregrinações. Com romarias em direção ao supermercado. Onde se consegue tudo que se precisa e tudo que não se precisa. A cada um é permitida a entrada neste paraíso. Cada um pode, segundo vontade e fome, necessidade e humor, encher seu cestinho ou seu carrinho. Porém, aquele que quiser sair do paraíso, precisa passar no caixa onde fica o anjo com sua espada.¹⁵⁵ (LOETSCHER, 2000, p. 86)

O paraíso da sociedade consumista está projetado na imagem do supermercado, onde todos têm a liberdade de entrar, mas não de sair. A dignidade do sertanejo da classe baixa não está apenas condicionada pela catástrofe natural, a seca, como apresentada nos primeiros capítulos da obra, ela também é condicionada pelo sistema econômico.

Jeroen Dewulf (1999) destacou, entre as temáticas da seca e do milagre, o motivo da procura pela Nova Jerusalém como essencial para a compreensão da transposição da realidade social e do estranhamento na literatura de Loetscher. Segundo ele a procura pela Nova Jerusalém recai sobre a tradição de retomar na literatura motivos bíblicos. A Nova Jerusalém é anunciada no livro do Apocalipse de João (Apocalipse 21:1-27 e 22:1-5). Nele o profeta anuncia o novo mundo regido por Deus. As muralhas da cidade são construídas em forma de um quadrado com pedras preciosas, não há templos, pois o Senhor rege sobre todos, do trono corre água limpa, as árvores dão frutos uma vez por mês, e não há desgraças entre os homens. Para Dewulf (1999, p. 165), a Nova Jerusalém adquire um duplo significado: A procura pela cidade simboliza por um lado o fim do velho mundo, o apocalipse, mas por outro refere-se a uma esperança de fazer um mundo melhor na terra. Dewulf também tem claro que em *Mundo dos milagres* essa procura remete a Antônio Conselheiro e à obra de Euclides da Cunha, *Os Sertões* (1902).

¹⁵⁵ „Ein anderes Wunder mit anderen Pilgerzügen. Mit den Wallfahrten zum Supermarkt. Wo alles zu haben ist, was man braucht, und alles was man nicht braucht. Jedermann wird in dieses Paradies gelassen. Jeder darf nach Lust und Hunger, nach Bedürfnis und Laune seinen korb oder sein Wägelchen füllen. Aber wer aus dem Paradies hinaus will, der muß an der kasse vorbei, wo der Engel mit dem Schwert sitzt.“ (LOETSCHER, 2000, S. 86)

A Nova Jerusalém, carregada de simbologia religiosa, transforma-se em arquétipo, símbolo de uma sociedade ideal dentro da cultura nordestina. A retomada desse motivo em vários capítulos da obra de Loetscher reforça a compreensão da obra como crítica utópica, já que o motivo está diretamente inserido nessa tradição.

Jeroen Dewulf, embora comente essas relações, não dá atenção ao fato de haver no romance várias outros motivos ou imagens diretamente ligados à temática utópica. Antes de falar da Nova Jerusalém, por exemplo, o narrador usa os termos “Terra de que emanam leite e mel”, “Rio Jordão”, Monte Sinai” e “Canaã” para se referir justamente à procura de um novo mundo. Vejamos a passagem:

Mas se nesse Nordeste inumeráveis arroios são perdidos, por que não poderiam emanar deles leite e mel, ao menos? Por que não poderia um dos rios se chamar Jordão?

Não poderia entre as cordilheiras, em vista de seus cumes perdidos atrás do horizonte, um dos montes, montanhas ou picos ser o Santo Monte Sinai? E onde, se não entre os vales sem estradas ou nas planícies a perder de vista, onde se não neste deserto indiferente ficaria então Canaã, a Terra Prometida?¹⁵⁶ (LOETSCHER, 2000, p. 89)

O narrador se refere a Canudos usando alternadamente as expressões Canaã e Nova Jerusalém. As expressões usadas remetem a situações bíblicas e contêm em si um potencial utópico. A relação de expressões usadas ainda inclui a palavra “paraíso”, usada diversas vezes no romance e remete igualmente ao Gênesis e à imagem construída nesse primeiro livro do Antigo Testamento. Contudo, da mesma forma que “Nova Jerusalém”, também essa imagem está carregada de ambigüidade, pois ligada ao pecado e à expulsão do Éden.

A relação entre utopia e textos bíblicos é abordada por Sven-Aage Jorgensen no ensaio “O potencial utópico na Bíblia. Mitos, escatologia e secularização” [Utopisches Potential in der Bibel. Mythos, eschatologie und Säkularisation] (JORGENSEN, 1985, p. 375-401). Segundo o autor, o potencial utópico do paraíso, da terra prometida e de tantas outras denominações são constantemente reatualizadas no universo religioso, e estão bastante presentes na literatura. Apesar de várias tentativas de fixação dogmática do sentido dessas imagens, elas permanecem, pela pregnância de sua narrativa imagética, abertas a novas interpretações. A questão, que se torna essencial para uma leitura da obra de Hugo Loetscher, não é saber por que ele emprega a expressão Nova Jerusalém, mas qual

156 “Doch wenn in diesem Nordosten unzählige Bäche versickern, warum sollte nicht wenigstens Milch und Honig fließen? Warum sollte unter den wasserführenden Flüssen nicht einer Jordan heißen?

Könnte angesichts der kriechenden Höhenzüge, die sich hinterm Horizont verlieren, könnte nicht einer der Hügel, Höcker oder Buckel der Heilige Berg, der Sinai sein? Und wo, wenn nicht in den weglosen Tälern und den aussichtslosen Ebenen, wo, wenn nicht in dieser unbekümmerten Öde, lag Kanaa, das gelobte Land?” (LOETSCHER, 2000, S. 89)

a importância e função, na obra, dos relatos sobre a procura de um novo mundo, aí presentes sob variadas formas e relacionados a diferentes personagens históricas do sertão.

Na passagem acima citada as perguntas do narrador parecem parodiar as perguntas que possivelmente saíram da boca de tantos que tentaram construir no sertão o seu novo mundo. Na voz do narrador está a voz dos heróis: Antônio Conselheiro, o Beato São Lourenço, o padre Geraldo, Zumbi e Francisco Julião. O desenrolar dos cinco episódios integra dois capítulos do romance e mantém a mesma estrutura: o herói tem uma idéia fixa, parte à procura do espaço adequado, constrói seu mundo e é impedido de continuar; seu mundo é destruído por motivos não bem definidos.

Antônio Conselheiro acreditava que era necessário apenas procurar por terras abandonadas, assentar famílias e recomeçar. Loetscher faz jus à ambiguidade do nome Nova Jerusalém: “No fim do mundo é onde a cidade santa de Jerusalém deveria ressurgir.”¹⁵⁷ (LOETSCHER, 2000, 89) Canudos é aproximada ao “fim do mundo” pela paisagem seca, pelo chão seco cheio de pedras e castigado pelo sol. Com cada família assentada um pedaço de terra se torna produtivo, torna-se uma terra sem mal. A utopia é determinada pela natureza, pela produtividade do solo, pela força de trabalho das famílias e boa conduta dos cidadãos. O discurso parodia o discurso religioso, a profecia da Nova Jerusalém bíblica. A destruição de Canudos é atribuída aos superiores e poderosos que faziam suas contas e percebiam que não havia mais empregados, todos os bóias-frias se refugiavam em Canudos, a Nova Jerusalém já havia crescido.

Nesse trecho do romance o discurso torna-se irônico, mais uma vez parodia a voz dos opositores e os revela como intolerantes e opressores, pela forma de sua fala, reproduzida de modo imediato: “Eram fanáticos! Povo atrasado e imprevisível que aqui se reunia e se assentava. Exaltados, obcecados, sonâmbulos e lunáticos. [...] Sem dúvida esse Conselheiro e seus fanáticos se apropriavam de madeira para construir suas igrejas, e mesmo que tivessem pago, este ato de violência era somente o início!”¹⁵⁸ (LOETSCHER, 2000, p. 91)

157 „Am Ende der Welt sollte das Heilige Jerusalem erstehen.“ (LOETSCHER, 2000, S. 89)

158 „Das waren Fanatiker. Rückständiges und unberechenbares Volk, das sich hier zusammenrottete und einnistete. Eiferer, Verblendete, Nachtwandler und Mondsüchtige... Wenn dieser Ratgeber und seine Fanatiker mit Gewalt Holz holten, das sie für den Bau einer Kirche benötigten, und auch wenn sie es bezahlt hatten – dieser Gewaltakt war nur ein Anfang.“ (LOETSCHER, 2000, S. 91)

A guerra e a destruição de Canudos são referidas rapidamente, para logo apresentar-se nova tentativa de se transformar parte do sertão num mundo melhor, décadas mais tarde: trata-se do episódio do Caldeirão, sob liderança do Beato José Lourenço, no sul do Ceará.

Muito tempo esta nova Jerusalém não durou. Mas talvez a Terra Prometida não se situasse no Rio Vasa Barris, de cujo leito o Conselheiro havia dito que um dia correria leite e cujas margens se transformariam em pão de milho.

Talvez a Canaã ficasse em bem outro lugar. O Nordeste era grande, a gente só precisava mais uma vez se por à procura e não desistir logo.¹⁵⁹ (LOETSCHER, 2000, p. 92)

A sociedade ideal não depende agora apenas de força de trabalho e da produtividade do solo, mas está organizada num sistema socialista: “Ali todos deveriam ter trabalho. Porém, cada um precisava entregar lucro, produto e rendimento, a fim de que fosse redistribuído tudo o que entrava para que cada um possuísse o que precisasse.” (LOETSCHER, 2000, 93) Na época do surgimento do romance, ainda era possível encontrar testemunhas dos fatos. O episódio histórico era assunto nos jornais, e a comunidade local organizava eventos religiosos para lembrá-lo. A obra de Loetscher parodia textos dos jornais da região, e assume a voz das testemunhas, como em relatos que até hoje caracterizam o episódio da experiência de organização popular duramente reprimida pelo governo Vargas, em 1936 e 1937:

O beato e seus seguidores construíram barragens, açudes, instalaram oficinas de ferreiro, teares, engenhos de rapadura e casa de farinha. A comunidade tornou-se independente e ainda se dava ao luxo de fornecer mão-de-obra para os proprietários rurais da região. “Não circulava dinheiro e sobrava comida para todos”, lembra o remanescente Antônio Inácio. Foi justamente este poder de organização que assombrou a elite política e religiosa da época. “A comunidade do Caldeirão era uma ameaça à ordem política e social.” (VICELMO, 2008. s/p)

Hugo Loetscher ressalta que dentro da comunidade eram proibidas armas. Em *Mundo dos milagres*, o massacre é relatado com ironia; sob a dicção dos opositores do movimento, a comunidade é acusada de armazenar armas. Indicado em 11 de maio de 1936 pelo governo de Getúlio Vargas para reprimir a iniciativa e destruir o novo povoado, o comandante da missão militar perguntou aos moradores do sítio do Caldeirão a quem pertenciam o gado e os grãos; mas nenhum deles respondeu, já que tudo era de todos. Então a colheita foi confiscada e leiloadada. E quando os líderes do povoado foram amarrados e expostos ao público, outro oficial

159 „Lange hatte das Neue Jerusalem nicht gedauert. Aber vielleicht lag das Gelobte Land nicht am Vasa Barris Fluß, von dem der Ratgeber gemeint hatte, er werde eines Tages Milch führen und seine Ufer würden sich in Maisbrot verwandeln.

Vielleicht lag Kanaa ganz woanders. Der Nordosten war doch groß, man musste sich nur einmal mehr auf die Suche machen und nicht gleich aufgeben.“ (LOETSCHER, 2000, S. 92)

perguntou por qual motivo eles estavam sendo castigados. Como ninguém soube responder, eles acabaram por ser libertados. O relato leva ao absurdo a ação do governo contra tentativas como essa de construção de um mundo melhor.

A passagem em *Mundo dos milagres* para o comentário de uma terceira investida de um líder na tentativa de encontrar a terra prometida retoma novamente o motivo da procura pela nova terra: “Quem sabe a Canaã não estava destinada para muitos e sim para alguns poucos. Talvez apenas para um sozinho. Talvez, ainda, a Terra Prometida fosse apenas um lugar para onde pudessem se retirar de tempos em tempos, um pedaço de terra abandonado por Deus.”¹⁶⁰ (LOETSCHER, 2000, p.94). Desta vez o herói é estrangeiro, Padre Geraldo, o holandês. Ele havia sido enviado em missão para o sertão logo após o término da Segunda Guerra Mundial, com a idéia fixa de ajudar o povo, recebia doações e as distribuía para as comunidades. Mas sempre que precisava escolher a quem dar os remédios, sabendo que todos os necessitavam dirigia-se ao seu esconderijo e bebia.

Ao final desse relato o texto comenta que Padre Geraldo também sonhava com o paraíso; sua imagem, porém, é projetada para a infância e juventude, quando o líder ainda era capaz de sonhar com o céu azul que agora via. A fuga na bebida é a estratégia de Geraldo para fugir da realidade que o cerca. O tema do alcoolismo, já presente no romance *O Imune*, na figura do pai do protagonista, é retomado e compõe o capítulo de *Mundo dos milagres* que sucede o relato sobre Padre Geraldo. Ali a cachaça é o mote. O capítulo parece a princípio deslocado, pois está entre dois capítulos que têm na terra prometida seu assunto principal. Falar da cachaça constitui, porém, uma oposição aos heróis sertanejos até ali apresentados. Assim como padre Geraldo, muitos outros vêem dia a dia a realidade dura que os cerca e não são imunes a ela. Todavia não tem o espírito heróico e de liderança e procuram então a fuga. A cachaça é a fuga da dor na hora do parto, é a prova para o menino que quer entrar para a vida adulta, é a bebida do herói que suporta a vida naquelas condições, um anti-herói. A cachaça é o elemento que permite um deslocamento espacial. Logo depois de falar sobre ela, o narrador toma por assunto a cana de açúcar, e passa assim a falar do litoral:

Será que a Terra da Promissão não estaria lá onde o açúcar cresce? Não num deserto, portanto, onde o sol resseca tudo, onde se passa uma vida toda juntando as pedras, onde primeiro se precisa abrir uma estrada para depois levar água até lá.

¹⁶⁰ „Vielleicht war Kanaa nicht für viele, sondern nur für wenige gedacht. Vielleicht nur für einen allein. Vielleicht ist das verheißene Land ein Ort, um sich von Zeit zu Zeit zurückziehen, ein gottverlassenes Stück Erde.“ (LOETSCHER, 2000, S. 94)

Não ficaria a Terra Prometida antes lá, onde nos rios Jordões corre água o ano inteiro, porque as nuvens deixam que a chuva caia?¹⁶¹ (LOETSCHER, 2000, p.101)

A utopia se desloca do sertão para as matas tropicais, o herói permanece anônimo, mas as descrições deixam presumir que a nova terra da promessa é o Quilombo dos Palmares. Utopia fundamentada na liberdade, os quilombos eram o espaço onde os negros refugiados podiam viver sua cultura. Ao final, recapturados muitos fugiam para o outro paraíso, a morte:

E nestas terras dos latifundiários os escravos inventaram um caminho ao paraíso: eles mordiam um pedaço da própria língua, empurravam o pedaço de carne para trás no palato, para sufocar-se com a própria língua.¹⁶² (LOETSCHER, 2000, p.102)

O paraíso no caso dos escravos está diretamente associado à morte. Um paraíso que não pode ser destruído. O último episódio que procura responder à questão de onde está a Canaã procurada nos remete temporalmente ao início do período militar. Trata-se da figura de Francisco Julião, denominado apenas Julião em *Mundo dos milagres*. Desta vez a utopia está fundamentada nas lutas de classes, ligada às cooperativas agrícolas, ao trabalho comunitário, aos direitos estabelecidos por lei.

Porque não deveria tanta terra ser Terra Prometida!? A gente precisava, talvez, apenas unir-se mais uma vez. Não por camaradagem, mas em cooperativas agrícolas ou sindicatos. Reunir os homens que não batem com a mão no peito, mas que com ela votam, que não rezam novenas, mas discutem. Homens que não contam apenas os causos do velho Damião e seus quarenta ajudantes, mas uma lenda do futuro. Histórias de um trabalhador que tem trabalho e para este trabalho um horário justo. Que recebe um salário, e este salário também é pago regularmente. Um salário, que seja suficiente para se colocar carne na mesa, para o leite das crianças e para que estas freqüentem a escola.¹⁶³ (LOETSCHER, 2000, p. 104)

Francisco Julião foi quem institucionalizou a Sociedade Agrícola e Pecuária de Plantadores de Pernambuco (SAPPP) em 1955. A essa Sociedade, Hugo Loetscher se referiu no artigo “Da imagem à narrativa”, ao falar do direito de todo trabalhador a ser enterrado num ataúde de madeira, segundo mencionei acima.

161 “Sollte das verheißene Land dort liegen, wo der Zucker wächst? Also nicht in einer Öde, wo die Sonne alles ausdorrt, wo man ein Leben lang Steine zusammenliest, wo man zuerst einmal den Weg auf tun und Wasser hinleiten muß.

Liegt das Gelobte Land nicht viel eher dort, wo die Jordan-Flüsse das ganze Jahr Wasser führen, weil die Wolken regnen lassen?” (LOETSCHER, 2000, S. 101)

162 „Und auf diesen Ländereien des Großgrundbesitzers erfanden die Sklaven einen Weg ins Paradies: sie bissen sich die Zunge ab, schoben das Stück Fleisch nach hinten in den Gaumen, um an der eigenen Zunge zu ersticken.“ (LOETSCHER, 2000, S. 102)

163 „Warum sollte soviel gutes Land nicht Gelobtes Land werden. Man müsste sich vielleicht nur einmal mehr zusammentun. Nicht zu Bruderschaften, sondern zu Bauernligen und Gewerkschaften. Die Männer zusammenbringen, die nicht mit der Hand an die Brust schlagen, sondern mit ihr abstimmen, die nicht Novenen beten, sondern diskutieren, die nicht die alten Legenden von Damião und den vierzehn Nothelfern erzählen, sondern eine Legende der Zukunft:

Von einem Arbeiter, der Arbeit hat und für die Arbeit eine Arbeitszeit. Der einen Lohn kriegt, der auch ausbezahlt wird. Ein Lohn, der dafür reicht, dass auch einmal Fleisch auf den Tisch kommt, die Kinder Milch trinken und in die Schule gehen.“ (LOETSCHER, 2000, S. 104)

Realmente, a reivindicação desse direito está no alto da lista de demandas do SAPPP. A origem do SAPPP também remonta às antigas Ligas Camponesas da década de 30 e ao PCB. Francisco Julião liderou o mais importante movimento a favor da reforma agrária até o golpe de 1964.

No romance muitos detalhes são omitidos. Loetscher compara a trajetória de Julião com a de outros Conselheiros e finaliza com a instituição do governo militar numa referência explícita ao exílio e às torturas praticadas contra presos políticos: “E assim foram presos também os novos conselheiros. E quando eles algum dia eram libertados da prisão, estavam tão maltratados que não sabiam mais nenhum bom conselho, nem em relação à própria saúde. E ainda outros, que escapavam à prisão, fugiam para a terra promissora do exílio.”¹⁶⁴ (LOETSCHER, 2000, p. 105) Nada explica tantos desejos de um mundo melhor e nada explica tantas derrotas.

A propósito das derrotas, o narrador retorna à realidade de Fátima para falar da procura da Nova Jerusalém pelos retirantes nos grandes centros urbanos. A história destes destinos já foi mencionada acima, no contexto da comparação com *Morte e vida Severina*.

O que segue a isso em *Mundo dos milagres* é um elogio ao cemitério de Canindé, a verdadeira terra prometida, onde todo bóia-fria “que foi enxotado da própria lavoura e mediu pela primeira vez sua terra na lavoura divina tem sete palmos de terra só para si.”¹⁶⁵ (LOETSCHER, 2000, p. 164).

Até aqui, interpolando anedotas, fatos históricos e ficcionais que contribuem para a compreensão da transposição do mundo nordestino para essa obra da literatura estrangeira, centrei os comentários sobre a suposição de expectativas do leitor e do narrador em relação à visita a Canindé e procurei relacioná-los a procedimentos de apresentação de uma sociedade decadente. Essa sociedade, tal como figurada na obra de Loetscher, apresenta uma estrutura tripartida em que a classe baixa, a grande massa, vive no conformismo e à espera do milagre; a classe média não chega a ser representativa e parece orientada exclusivamente pela riqueza; e a classe alta vive imersa na corrupção. Por trás desta estrutura rege uma ditadura, que não permite reclamações ou qualquer tentativa de mudança social, e que proclama, sim, o desenvolvimento e através dos meios de comunicação e do

164 „Und so wurden auch die neuen Ratgeber verhaftet. Und, wenn die einmal aus dem Gefängnis entlassen wurden, waren sie so geschunden, dass sie nicht einmal Rat für die eigene Gesundheit wussten. Und die andern, die der Verhaftung entgingen, flohen ins verheißene Land des Exils.“ (LOETSCHER, 2000, S. 105)

165 „Und der Tagelöhner, den sie von seinem Acker jagten, der hat auf dem Gottesacker zum ersten Mal Land vermessen, sieben Handspannen Boden für sich allein.“ LOETSCHER, 2000, S. 164)

financiamento de empreendimentos mirabolantes. A isso se opõem os diversos impulsos de encontrar Canaã a mover diferentes heróis em momentos históricos diversos, cada qual com seu fim trágico. O retirante, o conselheiro, o sindicalista, o padre, o colonialista: cada qual atualiza o desejo utópico de justiça, mas paga o empreendimento com o malogro de sua esperança.

O *Mundo dos milagres* está, portanto, repleto de desapontamentos e desgraças, uma catástrofe que se deve ao colonialismo e às dinâmicas históricas do sistema político e da organização social vigente, mas não menos às condições naturais do sertão. A distopia imita a realidade, e a obra revela um processo mimético que desvela as aporias na relação do homem nordestino com o mundo que o cerca. Não há harmonia, não há integração, há o conformismo e a corrupção, exploração do homem pelo homem. No centro da narrativa está então o narrador, que, por ser estranho a esse mundo, partilha com os leitores seu estranhamento. Ao narrador está assegurada a consciência sobre o sistema, sobre a realidade social e política do Nordeste, que ele mesmo vê diante de seus olhos projetada na figura recorrente da criança morta e de um mundo outro. Essa mescla de percepções e enfoques resulta numa aporia, ainda mais diante da consciência histórica em relação a tantas tentativas malogradas de transformar esse mundo num mundo melhor. Sim, na distopia de Hugo Loetscher acaba por restar sempre a saída da morte.

Excursão: Fotografia e narrativa

Um momento privilegiado, praticamente um ícone, em que se fixa e evidencia a importância dos processos estéticos envolvidos na incorporação do mundo referencial à obra de Hugo Loetscher é a fotografia incluída na narrativa. A fotografia “é uma experiência visual que trata da própria experiência visual” escreveu o autor já em 1974 no livro *Fotografia na Suíça de 1840 até hoje* [*Photographie in der Schweiz von 1840 bis heute*]. Ele complementa, ainda, afirmando que tornar visível e conscientizar andam juntos na fotografia, não se fica apenas no retratar e fixar.

O interesse do autor pela fotografia está documentado em outros volumes como *Chegar ao mundo pela imagem – reportagens e ensaios sobre fotografia* [*Durchs Bild zur Welt gekommen – Reportage und Aufsätze zur Fotografie*] (2001), *Brasilien* (1969) e diversos números da revista *Du*. A prática do fotojornalismo em companhia de profissionais como René Burri e Willy Spiller tem grande importância

neste contexto. O interesse de Loetscher, como é de se esperar, não se volta ao álbum de rostos sorridentes, mas à fotografia social que sufoca o sorriso, comenta o autor no ensaio “Se foto e palavra confluem, e como” [Ob Foto und Wort zusammenkommen und wie] (LOETSCHER, 2001, p. 13). O momento peculiar do sepultamento da menina Fátima registrado pelo fotógrafo Willy Spiller em Canindé é também o momento que impulsionou a escrita de *Mundo dos milagres*.

Ali estava eu que tive a possibilidade de conhecer este Nordeste apesar de não ter o direito, e ali estava em seu ataúde uma criança, que provinha deste Nordeste, à qual não seria permitido conhecê-lo.

Então estava claro: meu livro sobre o Nordeste pertencia a Fátima.¹⁶⁶ (LOETSCHER, 1979, p. 16)

O autor comenta o quanto aquela imagem o impressionou, de modo que ainda anos depois a imagem estava presente em sua memória com o mesmo fatalismo. Temos portanto, em *Mundo dos milagres*, em conjunto com a foto de Spiller, o material ideal para a associação e análise de ambos os processos de criação.

Hugo Loetscher procura compreender as semelhanças e diferenças entre a fotografia e a literatura. Ao manifestar-se sobre o processo de criação de um ou de outro autor, entende que ambos estão ligados a opções: em primeiro lugar um processo de redução da realidade, e segundo, de projeção de uma realidade maior. Vejamos a passagem de seu ensaio:

A qualidade de uma foto se manifesta exatamente através da possibilidade que atribui ao observador de ignorar o déficit à medida que o iluminado, o a ser visto, lhe possibilita uma visão universal. Não existe apenas uma tradução dentro das línguas, mas também uma tradução dentro dos sentidos. Mas será que o comportamento na escrita é tão diferente? Não acontece também na escrita uma redução de experiências mundanas, com a simples diferença que esta redução se limita à verbalização, ela não está como a apresentação óptica dependente do que está aí em frente, ao modelo visível? Para a escrita está a nossa disposição um tesouro muito maior de palavras. Mas mesmo assim é verdade que as impressões de sentido precisam ser indiretamente devolvidas.¹⁶⁷ (LOETSCHER, 2001, p. 21-22).

O que aproxima assim a fotografia da escrita é a liberdade do autor e a necessidade de uma transposição de sentidos através de um único elemento, o

166 „Da war ich, der diesen Nordosten kennenlernen durfte, obwohl ich auf ihn kein Anspruch hatte, und da lag in seinem Sargkistchen ein Kind, das aus diesem Nordosten stammte, dem aber nicht vergönnt war, ihn kennenlernen zu dürfen.

Da war klar: mein Buch über den Nordosten gehörte fatima.“ (LOETSCHER, 1979, S. 16)

167 „Und die Qualität einer Foto erweist sich gerade dadurch, dass sie dem Betrachter ermöglicht, das Defizitäre aufzuheben, indem das Abgelichtete, das Zu-Sehende, ihm ermöglicht, eine Totalität herzustellen. Es gibt nicht nur ein Übersetzen innerhalb der Sprachen, sondern auch ein Übersetzen innerhalb der Sinne. Aber verhält es sich beim Schreiben so viel anders? Findet nicht auch hier eine Reduktion von Welterfahrung statt, nur dass diese Reduktion sich aufs verbale einschränkt, sie ist nicht wie die optische Darstellung auf ein gegenüber angewiesen, auf eine sichtbare Vorlage. Für das Schreiben steht ein viel weitreichenderer Schatz an Worten zur Verfügung. Aber auch so noch trifft zu, dass Sinneseindrücke indirekt wiedergegeben werden müssen, nämlich verbal.“ (LOETSCHER, 2001, S. 21-22)

visual ou o verbal. Italo Calvino em *Seis propostas para o próximo milênio* (1998) trata da visibilidade na literatura e distingue dois tipos de processos imaginativos: aquele que parte da palavra para chegar à imagem e o que parte da imagem para chegar à verbalização. No caso de Loetscher está claro, o primeiro capítulo do romance parte da imagem para o enunciado. Ainda segundo Calvino são as próprias imagens que desenvolvem suas potencialidades implícitas, o conto que trazem em si. Ele explica o processo de transposição da imagem dependente da imagem, porém também livre, pois em torno de cada imagem escondem-se outras, forma-se um campo de analogias. Na organização deste material intervém então a intencionalidade do autor de ordenar e dar um sentido ao desenrolar da história: “À busca de um equivalente da imagem visual sucede o desenvolvimento coerente da imposição estilística inicial, até que pouco a pouco a escrita se torna a dona do campo.” (CALVINO, 1998, p. 105).

Tanto na fotografia quanto na literatura a realidade está presente, acessível ao receptor, contudo a realidade percebida já é fruto da leitura de quem a recria. Hugo Loetscher fala de uma tensão entre fotografia e escrita, uma dialética entre imagem e texto e compara a fotografia à metáfora, enquanto o texto seria o conceito. Apenas numa dialética entre imagem e texto é que surge uma poética.



Fig. 2: Letztes Familienbild

Com a primeira frase do romance “– O caixão tá muito plano!” (LOETSCHER, 2000, p. 5) o leitor é projetado diretamente ao centro do acontecimento. Para quem observou a foto, também para o elemento central da foto. Aqui compreende-se a importância que o autor dá à impressão da foto na capa do romance. Não há uma ambientação, apresentação de personagens ou situação. A narrativa segue no mesmo ritmo da primeira frase, seguindo a leitura assumimos com o fotógrafo a sua perspectiva através da objetiva da câmara. Focalizamos em primeiro lugar o caixão. A ordem do fotógrafo “Ponha o pé aí embaixo! E agora pare bem quieto! Todo mundo precisa parar bem quietinho. Até mesmo o caixão.” (LOETSCHER, 2000, p. 5) eleva a importância do objeto ao mesmo tempo que insinua ser ele o elemento que não pára de se movimentar e assim o mais difícil de ser captado pela fotografia. Com esse comentário o autor constrói desde o princípio a oposição entre vida e morte. Na situação inicial está projetada a inversão: a morte ativa enquanto a vida permanece imóvel.

Na continuidade da narrativa toda a atenção está voltada para a figura do fotógrafo, cada movimento – o tamborilhar com os dedos sobre a câmara em sinal de impaciência ou a parada para beber água – é acompanhado nos mínimos detalhes, como se o mundo em volta estivesse paralisado. Em seguida a atenção volta-se para a câmara, o menino curioso surge na cena para que com ele observemos o aparelho. Olhando através da objetiva o fotógrafo se põe a organizar o grupo para a fotografia, ele é o elemento ativo do conjunto ali exposto. Os diálogos são frases curtas, sem grandes explicações, como se o leitor pudesse ver para complementar o quadro. Então lentamente as personagens começam a se movimentar, o pai que negocia com o fotógrafo o preço da foto, a tia que traz para uma das irmãs as sandálias, a irmã que chora, o menino congelado com o pé embaixo do caixão para que este não se desequilibre. Cada um dos presentes parece aos poucos procurar seu lugar na imagem a ser feita, de forma que mesmo sem ver a foto podemos ter uma idéia da aglomeração do grupo: as irmãs sentadas ao lado do ataúde, os adultos – o pai, a mãe e a tia – que chegam aos poucos vão completando o quadro. A inclusão da chegada do estranho que apenas cumprimenta o fotógrafo agiliza a cena. A foto é feita e a cena final relatada traduz a própria foto:

– Pronto!

Porém, o grupo não se desfaz. Mesmo a leve brisa nos finos vestidos das meninas e nas franjas de papel do caixão cessa. Todos fitam o vazio por cima do caixão. Não há diferença entre estes que se agruparam em volta do pequeno ataúde e a criança, que está deitada imóvel dentro dele: na cabeça uma coroa branca, as mãos cruzadas sobre o peito, um

vestido que chega até os pés. Todos permanecem mudos e estáticos, também os que vivem.¹⁶⁸ (LOETSCHER, 2000, p. 10)

A foto elimina a distância entre Fátima e as demais personagens, como já observou Jeroen Dewulf (1999). No instante em que é tirada a foto não há mais diferença entre vida e morte. O capítulo introdutório está todo dedicado à foto, ao momento em que ela é tirada, à pessoa do fotógrafo, à técnica, à câmara. À medida que usa o recurso da fotografia para introduzir personagens, narrador, situação, o autor tematiza também o próprio processo de fotografar – uma experiência visual que tematiza a própria experiência visual. Mas não só. As escolhas e ordens do fotógrafo apresentadas minuciosamente em forma de descrição de seus movimentos e nos curtos diálogos impõem ao leitor a perspectiva por ele assumida, o que resulta na visualização da imagem ao final do capítulo: a paralisação da narrativa é a fotografia pronta.

Mudemos a perspectiva para nos atermos ao narrador, até este momento apresentado como um estranho. O foco narrativo está em terceira pessoa, apenas sabemos de sua presença, sabemos que assiste ao espetáculo e é confrontado com a cena da foto como também nós leitores o somos. Não sabemos quem é aquele estranho, mas sabemos que ele ali está, diante da Fátima falecida, muito próximo daquela realidade escancarada. O momento paralisado, a imagem, estará assim acompanhando esta figura do estranho durante toda a narrativa. A imagem está implicada no diálogo do narrador com a Fátima morta. Sempre que este se dirige a ela “Você, Fátima”, está presente não uma criança, mas a imagem do ataúde enfeitado, dentro dele a criança e em sua volta a família. Deste processo resulta a dinâmica entre a vida e a morte: enquanto o texto constrói o possível futuro de Fátima, somos confrontados através da lembrança da imagem inicial com sua morte. Fátima não é apenas nome, não é texto, é a metáfora para a morte, pois recupera constantemente a imagem, que por sua vez remete a uma situação referencial, vivida. Talvez seja desta forma que podemos compreender o que Hugo Loetscher procurou explicar com uma dialética entre imagem e texto.

Hugo Loetscher e o Brasil: considerações finais

¹⁶⁸ „Fertig!

Aber die Gruppe löst sich nicht auf. Selbst das bisschen Wind in den dünnen Kleidern der Mädchen und in den Papierfransen des Sarges hält still. Alle starren am Sarg vorbei. Kein Unterschied zwischen denen, die sich um das Sargkistchen gruppieren, und dem Kind, das unbeweglich darin liegt: auf dem Kopf ein weißer Kranz, die Hände auf der Brust gefaltet, ein Kleid, das bis zu den Füßen reicht. Stumm und reglos auch die, die leben.“ (LOETSCHER, 2000, S. 10)

A literatura de Hugo Loetscher caracteriza-se em especial pelo engajamento político e social, mantendo em geral certas características temáticas e discursivas do jornalismo que praticava. Também a obra *Mundo dos milagres* pode ser analisada sob esse viés, como já o expuseram os estudiosos Romey Sabalius (1995) e Jeroen Dewulf (1999), a quem me referi inúmeras vezes ao longo deste capítulo. A temática da seca, da ditadura, dos problemas sociais dos grandes centros urbanos, bem como dos heróis e mitos presentes na cultura e literatura brasileira são exploradas em diversos artigos de autoria de Loetscher publicados no seu país de origem. O romance é uma retomada desses temas em forma de ficção e não perde o caráter de resposta à realidade histórica. Ao contrário de Stefan Zweig que perseguia uma imagem positiva do Brasil, Hugo Loetscher persegue uma imagem negativa, a imagem do subdesenvolvimento constatado durante suas viagens ao Brasil, ligadas ao trabalho jornalístico que desempenhava.

À medida que constrói a imagem negativa do Brasil no romance de ficção, o autor estende as tendências negativas presentes na realidade constatada ao futuro imaginário da protagonista morta, não apresentando imagem de um mundo melhor no futuro. O diálogo com o morto permite essa prospecção de um futuro negativo e é o principal recurso estético da escrita distópica de Hugo Loetscher.

A obra de Loetscher, mais uma vez ao contrário de Zweig, não está fundada sobre o discurso dos relatos de viagens de escritores estrangeiros sobre o Brasil; identificamos nele sobretudo a intertextualidade com obras da literatura brasileira, como a de João Cabral de Melo Neto, analisada mais detalhadamente.

Dessa forma o autor também não destaca apenas as utopias dos estrangeiros ao chegarem ao Brasil, antes percorre os caminhos traçados por heróis brasileiros à procura do mundo melhor. A crítica utópica, característica dos romances distópicos, constrói-se no romance não pela ridicularização de elementos presentes na literatura utópica clássica, mas pela tematização dos projetos utópicos e das tentativas de realização ao longo da história do Brasil.

Na realização espacial do romance identifica-se uma relação entre o espaço improdutivo – o sertão brasileiro – e o subdesenvolvimento – como dimensão de negatividade da sociedade apresentada. Nesse sentido, um mundo positivo só pode ser projetado sobre um espaço distante, já que os amplos projetos de reforma nunca têm sucesso no Nordeste da pequena Fátima nem jamais prevalecem sobre a morte.

Conclusão

Historicamente vimos que a utopia literária se desenvolve sob diferentes aspectos discursivos. No princípio sobressai a questão espacial. A ficionalização se dá justamente na projeção da sociedade ideal sobre espaços idealizados, puramente ficcionais, sendo possível falar-se em utopias espaciais. Desde a obra de Mercier, passa a ter destaque a temporalidade, a projeção futura assume o papel central; em espaços claramente identificados, a ficionalização se dá através da projeção da sociedade ideal num tempo futuro.

No século XX a crítica utópica é o elemento central de discussão das utopias. Constatamos que duas das obras que mantêm o Brasil como objeto de escrita, de autoria de Stefan Zweig e Hugo Loetscher, inserem-se num contexto bastante amplo da discussão utópica. Marca essencial dos dois textos é a inclusão de uma discussão metaliterária. Loetscher integra a crítica utópica a seu próprio texto, apresentando as várias tentativas de construção da Terra Prometida no Nordeste brasileiro (também com menções a Canaã, à Terra de que emana leite e mel, entre outras). Zweig, com sua utopia ainda ligada à realização possível e a um ímpeto pedagógico de dar exemplo às gerações vindouras, só mais tarde alcança o diálogo com outras obras da literatura brasileira, no final do século XX. A melhor compreensão do contexto original do autor Stefan Zweig permite nos dias de hoje uma reflexão mais qualificada da crítica utópica. Os pontos de referência dos quais os autores partem para a apresentação da sociedade são diferentes: Zweig parte da possibilidade de um país ideal, oposto ao seu mundo europeu; Loetscher parte das expectativas não realizadas do mundo ideal, da realidade do subdesenvolvimento no espaço sobre o qual sempre haviam sido projetadas esperanças e sonhos do sujeito europeu.

A negação do existente na realidade empírica é a característica essencial da literatura utópica. Na análise proposta aqui sobre as obras de Zweig e Loetscher, foi preciso delimitar diferentes universos de oposição: o universo ficcionalizado apresentado; o universo da realidade empírica de referência; o universo futuro projetado; um universo de reflexão no contexto de recepção da obra.

Na utopia da conjugação de harmonia e caos, Stefan Zweig procurou integrar a sociedade livre e ao mesmo tempo organizada num mesmo conceito de felicidade,

em uma tentativa de superar os limites até então percebidos nas utopias na correlação felicidade *versus* autoritarismo. Do universo referencial, a realidade brasileira, Stefan Zweig retira características para ele inusitadas, a partir de um procedimento de escolhas e inversões, e estende-as a um futuro próximo. A utopia de Zweig pôde ser melhor compreendida a partir dos conceitos desenvolvidos por Ernst Bloch: utopia como espaço de identificação do sujeito com o seu meio, ou um sonho diurno, não necessariamente realizável, mas possível. Para o autor a utopia está ainda presa ao desejo de realização num futuro próximo, ela mantém sua função didática. Suas previsões são proféticas. Ao escrever *Brasil, país do futuro* o autor integra experiência e esperança, procura na sociedade brasileira as características que ainda deixam o sujeito acreditar num futuro mais humano. Sua postura é bastante compreensível quando oposta ao mundo europeu da época da Segunda Guerra Mundial (o universo de oposição), sendo a comparação entre os dois mundos a estratégia discursiva sob a qual se constrói a utopia.

Na distopia de Hugo Loetscher estes círculos de oposição a partir dos quais a crítica social é possível são mais complexos. Do universo referencial, a realidade do Nordeste brasileiro, o autor destaca e evidencia as características negativas e as projeta ao futuro da protagonista falecida, também aqui através de um procedimento de escolhas. Sua estratégia discursiva é o diálogo com o morto, e a construção subjuntiva se sobressai entre as características formais. Um mundo de oposição está oculto no sujeito narrador, o estranho. Sua condição de estranho a esse mundo permite o distanciamento necessário para a observação consciente dos mecanismos que definem as estruturas sociais e as relações humanas. Por trás do estranho permanece um mundo de oposição desconhecido do leitor. Alguns elementos incluídos na narrativa, em especial o sonho do narrador de ver a pequena Fátima sendo alfabetizada, de construir no Nordeste um museu no qual poderia ser exposta toda a realidade da menina, indicam muito timidamente a prospecção de um mundo melhor. O mundo melhor oposto ao mundo negativo apresentado só pode ser construído no processo de recepção. As tímidas indicações do narrador incentivam o leitor à construção da utopia.

A utopia oculta por trás da distopia é resultado, em Loetscher, do confronto do receptor com um mundo negativo, apenas ele é capaz de avaliar os mundos apresentados, de procurar possibilidades. A utopia está latente na realização estética, cifrada nos recursos composicionais e poder ser entendida na apreensão

reflexiva dos processos de escrita, leitura e interpretação. Depende essencialmente de perspectivas assumidas pelo sujeito criador, em um processo de negação do existente que tenciona um efeito no receptor.

Ainda merecem atenção as opções formais dos autores, especificamente quanto aos gêneros. A diversidade dos textos utópicos apresenta-se como um problema para as pesquisas e para os teóricos a defender a utopia como gênero literário, conforme apresentei no capítulo teórico. Para superar tal problema há a necessidade constante de definição de características discursivas e semânticas específicas a um conjunto de textos utópicos. O primeiro indício resume-se à escolha das temáticas presentes nas obras. Em ambas as obras constatamos a presença da situação da viagem, do narrador que viu, experimentou e relata, uma característica presente desde a *Utopia* de Thomas Morus. Os círculos temáticos como a constituição da sociedade, a forma de governo, o trabalho, a família, a religião são característicos da utopia literária e podem ser identificados também nessa narrativa.

As questões de espaço e tempo sobrepõem-se em ambas as obras. Inicialmente é possível constatar uma correspondência entre os espaços e os mundos apresentados. Na obra de Stefan Zweig, o espaço tropical e autosuficiente, a natureza exuberante, oferece o necessário para a sobrevivência humana, e isso é relacionado a uma sociedade harmoniosa e feliz. Em *Mundo dos Milagres* o sertão, espaço castigado pela seca, impossibilita o desenvolvimento; a natureza rege a vida da sociedade. Esses espaços definem também a vida futura. Em ambas as obras a projeção futura é uma estratégia discursiva que determina a ficionalização.

Determinam ainda o discurso utópico os aspectos acima apresentados: o procedimento comparativo e o caráter metaliterário. A partir dos elementos acima é possível, portanto, integrar as obras ao contexto da forma escrita utópica, apesar das diferenças de gêneros identificadas de início. As obras, nesse contexto, observando-se a tendência da aproximação da forma de escrita utópica ao romance, não são apenas representativas das projeções de medos e desejos utópicos dos europeus sobre o Brasil, mas têm também importância para o desenvolvimento de uma teoria da literatura utópica.

A literatura intercultural, área de estudos que se desenvolve desde a segunda metade do século XX, pode ser compreendida como a literatura de autores que

escrevem de perspectivas impregnadas de no mínimo dois espaços culturais. Ela também parte, portanto, de um procedimento comparativo, e à medida que se propõe a apresentar através da escrita um país, objetivando uma crítica social, aproxima-se da literatura utópica e/ou distópica.

Uma leitura das obras de Zweig e Loetscher imersas no contexto intercultural sob a insígnia da utopia, e que permita uma crítica social livre de preconceitos culturais, depende dos espaços de diálogo existentes entre as culturas. Estes espaços podem ser instaurados justamente pelo conhecimento do contexto biográfico do autor, do contexto histórico de produção e recepção, bem como pela inclusão dos textos analisados no contexto da obra completa dos autores em questão. O trabalho de identificação e análise de conceitos, estratégias discursivas, temáticas e reflexões teóricas presentes em obras anteriores às obras sobre o Brasil, o que também definiu a estratégia de análise das obras aqui proposta, confere ao receptor uma visão mais abrangente do projeto estético dos autores.

A contextualização permite a superação do afastamento geográfico, cultural e histórico do receptor em relação à literatura em questão, permitindo uma crítica social mais abrangente e completa. Era o que as próprias obras pareciam esperar de seus leitores, ontem e hoje.

Ilustrações

Fig. 1 (p. 69): Modelo estrutural para o romance utópico. In: WINTER, Michael. *Compendium Utopiarum: Typologie und Bibliogr. Literar. Utopien*. Stuttgart: Metzler, 1978. p. XVIII

Fig. 2 (p. 231): SPILLER, Willy. Letztes Familienbild. Canindé, 1978/79.

Bibliografia

1. Obras de Stefan Zweig

ZWEIG, Stefan. *Brasil país do futuro*. Trad. Odilon Galotti. Rio de Janeiro: Guanabara, 1941.

_____. A história de amanhã. In: _____. *A marcha do tempo*. Trad. Bruno Zander e Hugo Fortes. Rio de Janeiro: Guanabara 1943. p. 199-214.

_____. *Jeremias*. Obras Completas, Trad. Elias Davidovich, Rio de Janeiro: Guanabara, 1951.

_____. *Fernão de Magalhães*. Obras Completas, Trad. Elias Davidovich. Rio de Janeiro: Guanabara, 1951.

_____. Pequena viagem ao Brasil. In: _____. *Encontro com homens, livros e países*. Obras Completas, Trad. Milton Araújo. Rio de Janeiro: Guanabara. 1951.

_____. *Castellio contra Calvino: uma consciência contra a violência*. Obras Completas, Trad. Idillon Galotti, Rio de Janeiro: Guanabara, 1951.

_____. Américo – uma comédia de erros na história. in:_____ *Os caminhos da verdade*. Trad. Cláudio G. Hasslocher e Marina Guaspari, Rio de Janeiro: Guanabara. 1951.

_____. O candelabro enterrado. In: _____. *Caleidoscópio*. Obras Completas. TomoVI, Trad. Elias Davidovich. Rio de Janeiro: Guanabara, 1953.

_____. *Silberne Saiten*. Gedichte und Nachdichtung. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1966.

_____. *Die Schlaflose Welt*. Aufsätze und Vorträge aus den Jahren 1909-1941. Org. Knut Beck, Frankfurt am Main: Fischer, 1983.

_____. *Tagebücher*. Org. Knut Beck, Frankfurt: Fischer, 1984.

_____. *Ungeduld des Herzens*. Frankfurt am Main: Fischer, 1993.

_____. *Momentos decisivos da humanidade*. Trad. Álvaro Alfredo Bragança Júnior e Ingeborg Hartl, Rio de Janeiro: Record, 1999.

_____. *O mundo que eu vi*. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Record, 1999.

_____. *Clarissa*. 2. Auflage, Frankfurt am Main: Fischer, 2002.

_____. *Rausch der Verwandlung*. 18. Auflage, Frankfurt am Main: Fischer, 2003

_____. *Stefan Zweig auf Reisen*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 2004.

2. Obras de Hugo Loetscher

LOETSCHER, Hugo. *Die Kranzflechterin*. Zürich: Arche, 1964.

- _____. Demokratie im Samba-Schritt. In: *Weltwoche*. Zürich: Weltwoche, 19. mar. 1965.
- _____. António Vieira: Porträt eines Gewissens. In: VIEIRA, Antonio. *Die Predigt des heiligen Antonius an die Fische*. Trad. Hugo Loetscher. Zürich: Arche, 1966.
- _____. *Noah*. Roman einer Konjunktur. Zürich: Arche, 1967.
- _____. Zur Zukunft verurteilt. In: ROITER, Fulvio. *Brasilien*. Zürich: Atlantis, 1969. s/p.
- _____. Die Seca – eine Katastrophe mit Tradition. In: *Tages Anzeiger Magazin*. Zürich: Tamedia, 24 out. 1970, p. 22-31.
- _____. (Org.). *Photographie in der Schweiz von 1840 bis heute*. Teufen: Niggli, 1974.
- _____. *Die Entdeckung der Schweiz und anderes*. Romanausschnitte und Erzählungen. Zürich: Gute Schriften, 1976.
- _____. Vom Bild zur Erzählung. In: *Tages Anzeiger Magazin*. Zürich: Tamedia, 1979. p. 15-16
- _____. Der Sekretär der Hoffnung. Begegnung mit einem brasilianischen Helden. In: *Transatlantik*. Jan. 1981. p. 51
- _____. Dem Schwarzen seine weissen Träume nehmen. Der Afro-Brasilianer Abdias do Nascimento. In: *Tages Anzeiger Magazin*. Zürich: Tamedia, 14 abr. 1984. s/p.
- _____. SÜTTERLIN, Georg. Dossier: Die vielen Gesichter Lateinamerikas. In: *Schweizer Illustrierte*. Nr. 36, Zürich, 1984.
- _____. São Salvador da Bahia de todos os Santos. In: SÜTTERLIN, Georg (Hg.). *Das Hugo-Loetscher-Lesebuch*. Zürich: Diogenes, 1984. S. 195-198.
- _____. *Abwässer. Ein Gutachten*. Zürich: Diogenes, 1989.
- _____. *Der Immune*. Zürich: Diogenes, 1997.
- _____. *Wunderwelt*. Eine brasilianische Begegnung. Zürich: Diogenes, 2000.
- _____. Das Entdecken erfinden. In: LOETSCHER, Hugo (Org.). *Entdeckung und Selbstentdeckung*. Junifestwoche Zürich 1992. Bern: Benteli, 1992. S.9-22.
- _____. Unterwegs in meinem Brasilien. In: *Tages Anzeiger Magazin*. Zürich: Tamedia, 22/23 mai. 1992. p. 51
- _____. Foto und Wort zusammenkommen und wie. In: PFRUNDER, Peter; GASSER, Martin (Org.). *Durchs Bild zur Welt gekommen*. Reportagen und Aufsätze zur Fotografie. Zürich: Scheidegger & Spiess, 2001.

3. Bibliografia de apoio

ABREU, Capistrano de. *Diálogos das grandezas do Brasil de Ambrósio Fernandes Brandão*. Salvador: Progresso, 1956.

ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Tradução de Artur Morão, São Paulo: Martins Fontes, 1970.

_____. Blochs Spuren. In: TIEDEMANN, Rolf (Hrsg.). *Theodor W. Adorno – Gesammelte Schriften*. Bd. 11. Digitale Bibliothek. Berlin: Suhrkamp. 2002.

_____. *Notas de Literatura I*. Trad. Jorge de Almeida, São Paulo: Editora 34, 2003.

ALENCAR, José de. *Iracema*. 36. ed. São Paulo: Ática, 2004. p.15

ARENDT, Hannah. *Die Krise des Zionismus*. Essays & Kommentare 2. Berlin: TIAMAT, 1989.

ARON, Raymond. *As etapas do pensamento sociológico*. Trad. Sérgio Barth, 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*. A teoria do romance. 5. ed. São Paulo: Hucitec, 2002.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BARRETO, Lima. A nova Califórnia. In: MORICONI, Italo (org.). *Os cem melhores contos brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 34

BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. Cultrix: Campinas, 1995.

BECK, Knut (Hrsg.). *Stefan Zweig*. Tagebücher. Frankfurt am Main: Fischer, 1984.

BERNS, Jörg Jochen. Roman und Utopie. In: _____. *Utopieforschung*. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie. Vol. 3. Stuttgart: J. B. Metzlerschen Verlagsbuchhandlung, 1982. p. 210-228.

BIESTERFELD, W. *Die literarische Utopie*. Stuttgart: Suhrkamp, 1982.

BLOCH, Ernst. *Geist der Utopie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 1985.

_____. *O princípio esperança*. 3 Volumes, Trad. Werner Fuchs e Nélío Schneider, Rio de Janeiro: EdUERJ-Contraponto, 2006.

BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna*. São Paulo: EDUSP, 1994.

BRENNER, Peter J. Aspekte und Probleme der neueren Utopiediskussion in der Philosophie. In: VOSSKAMP, Wilhelm (Hrsg.). *Utopieforschung*. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie. Vol. 1, Stuttgart: Suhrkamp, 1985. p. 11-63

- CALADO, Antonio. Stefan Zweig. In: *Correio da Manhã*, São Paulo, 12 de agosto de 1942. s/p.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- CAMPANELLA, Tommaso. *A cidade do sol*. São Paulo: Martin Claret, 2004.
- CAMARGO, Sílvio. Experiência e Utopia em Theodor W. Adorno, André Gorz e François Dubet. In: *TESE*. Revista eletrônica dos Pós-Graduandos em Sociologia Política da UFSC. Vol. 4, Nr. 1, 2007.
- CANDIDO, Antônio. Literatura e subdesenvolvimento. In: CANDIDO, Antônio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987. p. 141-160.
- CEIA, Carlos. „Exotismo“, E-Dicionário de Termos Literários, coord. De Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, <http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/P/postmodernis-mo.htm>, consultado em 11.10.2008.
- CHIAPPINI, Ligia; ZILLY, Berthold (Hrsg). *Brasilien, Land der Vergangenheit*. Frankfurt am Main: TFM, 2000.
- COELHO, Teixeira. *O que é utopia*. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- CUNHA, Manuela Carneiro. *História dos Índios no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 488-489
- DECCA, Edgar Salvadori de. Stefan Zweig, ein Gefangener der Freiheit: Geschichte als Utopie und Erzählkunst. In: CHIAPPINI, Ligia; ZILLY, Berthold (Hrsg). *Brasilien, Land der Vergangenheit*. Frankfurt am Main: TFM, 2000.
- DEWULF, Jeroen. *Hugo Loetscher und die „portugiesischsprachige Welt“*. Bern: Peter Lang, 1999.
- _____. *Brasilien mit Brüchen. Schweizer unter dem Kreuz des Südens*. Zürich: Neue Zürcher Zeitung, 2007.
- _____; ZELLER, Rosmarie. *In alle Richtungen gehen*. Reden und Aufsätze über Hugo Loetscher. Zürich: Diogenes, 2005.
- DINES, Alberto. *Morte no paraíso. A tragédia de Stefan Zweig*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- _____. *Morte no paraíso. A tragédia de Stefan Zweig*. Ed. Ampliada, Rio de Janeiro: Rocco, 2004.
- DÖLLE-OELMÜLLER. Goldenes Zeitalter. In: RITTER, J. et alii. *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. vol. 12. Basel: Schwabe, 2004. p. 1262-1265.

- EICHER, Thomas (Hrsg.). *Stefan Zweig im Zeitgeschehen des 2. Jahrhunderts*. Oberhausen: Athena-Verlag, 2003.
- ETTE, Ottmar. *Literatur in Bewegung*. Raum und Dynamik grenzüberschreitenden Schreibens in Europa und Amerika. Weilerwist: Velbrück Wissenschaft, 2001.
- FALCON, Francisco José Calazans. Utopia e modernidade. In: *Revista Morus - Utopia e Renascimento*. n. 2, Campinas: UNICAMP, 2005. p. 161-184.
- FARIA, Alexandre. *Literatura de subtração: a experiência urbana na ficção contemporânea*. Rio de Janeiro: Papiro, 1999.
- FEST, Joachim. *Der zerstörte Traum. Vom Ende des utopischen Zeitalters*. Berlin: Siedler, 1991.
- FIRPO, Luigi. Para uma definição da utopia. In: *Revista Morus - Utopia e Renascimento*. Trad. Carlos Eduardo Berriel, n. 2, Campinas: UNICAMP, 2005. p. 227-237.
- FONSECA, Jael Glaucé da. Dois princípios poéticos de Hugo Loetscher. In: *Estudos Linguísticos e literários*. Salvador, Bahia, v. 29/30, p. 215-225, 2003.
- _____. *Iconofilia e Iconoplastia em Mundo dos Milagres: um encontro brasileiro*. Tese de doutorado, São Paulo: USP, 2004
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio, 11. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2004.
- _____. *Die Heterotopien – Der utopische Körper*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005.
- FRANCIS, Fukuyama. *Das Ende der Geschichte. Wo stehen wir?*. München: Kindler, 1992.
- FRANCO JÚNIOR, Hilário. *Cocanha*. Várias faces de uma utopia. São Paulo: Atelie Editorial, 1998.
- FRIEDENTHAL, Richard (Hrsg.). *Zweig, Briefe an Freunde*. Frankfurt: Fischer, 1978.
- FRYE, Northrop. *The subborn Structure*. Essays on Criticism and society. London: Methuen & CO LTD, 1970.
- FUNKE, Hans-Günter. Aspekte und Probleme der neueren Utopiediskussion in der französischen Literaturwissenschaft. In: VOSSKAMP, Wilhelm (Hrsg.). *Utopieforschung*. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie. Vol. 1-2, Stuttgart: Suhrkamp, 1985. p. 192-220
- FURTER, Pierre. *A dialética da esperança; uma interpretação do pensamento utópico de Ernst Bloch*. Rio de Janeiro: Globo, 1968.

- GELBER, Mark H.; ZELEWITZ, Klaus. *Stefan Zweig: Exil und Suche nach dem Weltfrieden*. Riverside: Ariadne Press, 1995.
- _____. Wandlung in Stefan zweigs Verhältnis zu Zionismus In: EICHER, Thomas (Hrsg). *Stefan Zweig im Zeitgeschehen des 20. Jahrhunderts*. Oberhasen: Athena-Verlag, 2003. p. 94-95
- GNÜG, Hiltrud. *Utopie und utopischer Roman*. Ditzingen: Reclam, 1999.
- GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- HAMM, Peter. Regnen lassen. In: DEWULF, Jeroen; ZELLER, Rosmarie. *In alle Richtungen gehen*. Reden und Aufsätze über Hugo Loetscher. Zürich: Diogenes, 2005. p. 263-264
- HILTY, Hans Rudolf. Ein genauer Beobachter. In: DEWULF, Jeroen; ZELLER, Rosmarie. *In alle Richtungen gehen*. Reden und Aufsätze über Hugo Loetscher. Zürich: Diogenes, 2005. p. 314-316
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do paraíso*. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 2002.
- HONOLD, Alexander; SCHERPE, Klaus R. *Mit Deutschland um die Welt*. Stuttgart: Metzler, 2004.
- HUXLEY, Aldous. *Admirável mundo novo*. Trad. Lino Vallandro e Vidal Serrano, 2. ed. São Paulo: Globo, 2004.
- JAUMANN, Herbert. Nachwort. In : MERCIER, Louis Sébastien. *L'An 2440*. Ein Traum aller Träume. Frankfurt am Main: Insel, 1989. p. 343
- JORGENSEN, Sven-Aage. Utopisches Potential in der Bibel. Mythos, Eschatologie und Säkularisation. In: VOSSKAMP, Wilhelm (Hrsg). *Utopieforschung*. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie. Vol. 2, Stuttgart: Suhrkamp, 1985. 375-401
- KERN, Arno Alvarez. *Missões: uma utopia política*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.
- LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. Vol. 1. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- LIMA, Luiz Costa. *O redemunho do horror*. As margens do ocidente. São Paulo: Planeta, 2003.
- LOBATO, Monteiro. *Cidades mortas*. 26. ed. São Paulo: Brasiliense, 2003. p. 21.

- LÖWY, Michael. *Redenção e utopia. O judaísmo libertário na Europa Central*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 67-84.
- LÖWY, Michel. *Romantismo e utopia: ensaios sobre Lukács e Walter Benjamin*. Trad. Myrian Baptista e Magdalena Baptista, São Paulo: Perspectiva, 1990.
- _____. *Erlösung und Utopie. Jüdischer Messianismus und libertäres Denken*. Berlin: Karin Kramer Verlag, 1997.
- LUGON, Clóvis. *A República Comunista Cristã dos Guaranis*. Trad. Álvaro Cabral, 2. Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- MÄHL, Hans-Joachim. Der poetische Staat. Utopie und Utopiereflexion bei den Frühromantikern. In: VOSSKAMP, Wilhelm. *Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie*. Vol. 3. Stuttgart: J. B. Metzlerschen Verlagsbuchhandlung, 1982. p. 273-293
- MAINARDI, Diogo. *Contra o Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- MANNHEIM, Karl. *Ideologia e utopia*. Rio de Janeiro: Zahar, 1972.
- MATTHIAS, Klaus. Humanismus in der Zerreissprobe. Stefan Zweig im Exil. in: DURZAK, Manfred. *Die deutsche Exilliteratur 1933- 1945*. Stuttgart: Reclam, 1973.
- MEID, Volker. Hrsg. *Sachlexikon Literatur*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2000.
- MELO NETO, João Cabral de. *Morte e vida severina*. São Paulo: Record, 1996.
- MERCIER, Louis Sébastien. *L'An 2440*. Ein Traum aller Träume. Frankfurt am Main: Insel, 1989.
- MICHELS, Volker. Ethnische Vielfalt gegen rassistische Einfalt. In: ZWEIG, Stefan. *Brasilien: ein Land der Zukunft*. Insel: Frankfurt am Main, 1997. p. 285-300.
- _____. "Im Unrecht nicht selber ungerecht werden.". In: GELBER, Mark H.; ZELEVITZ, Klaus. *Stefan Zweig: Exil und Suche nach dem Weltfrieden*. Riverside: Ariadne Press, 1995. p. 15
- MIETH, Corinna. *Das Utopische in Literatur und Philosophie*. Tübingen: Francke Verlag, 2003.
- MORE, Thomas. *Utopia*. São Paulo: Publicações Europa-América, 1975.
- MÜLLER, Hartmut. *Stefan Zweig*. Hamburg: Rowohlt, 1988.
- MÜNSTER, Arno. *Utopia, messianismo e apocalipse nas primeiras obras de Ernst Bloch*. Trad. De Flávio Beno Siebeichler. São Paulo: Unesp, 1997.
- MÜNZ-KOENEN, Inge. *Konstruktion des Nirgendwo*. Die Diskursivität utopischen Denkens bei Bloch, Adorno, Habermas. Berlin: GmbH, 1997.

- MUSIL, Robert. *Der Mann ohne Eigenschaften*. Sonderausgabe, Hamburg: Rowohlt, 2006.
- NEUSÜSS, A. (Hsrg). *Utopie. Begriff und Phänomen des Utopischen*. Berlin: Neuwied, 1968.
- ORWELL, George. *A revolução dos bichos*. Trad. Heitor Ferreira. 29ª ed., São Paulo: Globo, 2004.
- _____. 1984. Trad. Wilson Velloso. 29. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2004.
- PEIXOTO, Afrânio. Prefácio. in: ZWEIG, Stefan. *Brasil, país do futuro*. Trad. Odilon Galloti. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1941, p. 7.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. O olhar estrangeiro. In: AGUIAR, Flávio et alii. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- _____. Paisagens Urbanas. São Paulo: Ed. SENAC, 1996.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. Stefan Zweig: ein Blick auf die Geschichte. in: CHIAPPINI, Ligia; ZILLY, Berthold (Hrsg). *Brasilien: Land der Vergangenheit?* Frankfurt am Main: TFM, 2000. p. 59-65.
- _____. *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano – Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre*. Porto Alegre, Ed. Universidade/ UFRGS, 2002.
- PFRUNDER, Peter; GASSER, Martin (Org.). *Durchs Bild zur Welt gekommen*. Reportagen und Aufsätze zur Fotografie. Zürich: Scheidegger & Spiess, 2001.
- PINTO, Manuel da Costa. *Albert Camus. Um elogio ao ensaio*. São Paulo: Ateliê, 1998.
- PLATÃO. *A República*. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2004.
- POOTH, Xenia. *Der Blick auf das Fremde*. Marburg: Tectum, 2005.
- RAFFAELI, Massimo. Die Schweiz in der Kloake. In.: DEWULF, Jeroen; ZELLER, Rosmarie. *In alle Richtungen gehen*. Reden und Aufsätze über Hugo Loetscher. Zürich: Diogenes, 2005. p. 122-137
- RALL, Dietrich. Translation und Transkulturalität in Hugo Loetschers „Ein Robot-Bild des Dichters“. In: DEWULF, Jeroen; ZELLER, Rosmarie. *In alle Richtungen gehen*. Reden und Aufsätze über Hugo Loetscher. Zürich: Diogenes, 2005. p. 122-137
- REUTIMANN, Hans. Die Arche eines Selbstgerechten. In: *Zürichsee-Zeitung*. Zürich: Zürichsee Presse AG, 14 abr. 1967.
- RICKLEFS, Ulfert (Hrsg). *Fischer Lexikon Literatur*. Bd. 1-3, Frankfurt am Main: Fischer, 1996.

- RICOEUR, Paul. *Ideologia e utopia*. Trad. Teresa Louro Perez. Lisboa: Edições 70, 1991.
- RIDER, Jacques Le. Stefan Zweig: Darstellung des Judentums in den Erzählungen der dreissiger und vierziger Jahre. In: GELBER, Mark H.; ZELEWITZ, Klaus. *Stefan Zweig: Exil und Suche nach dem Weltfrieden*. Riverside: Ariadne Press, 1995. p. 206-224
- RIEGER, Stefan et alii. Interkulturalität. Zwischen Inszenierung und Archiv. Band 6, Tübingen: Narr, 1999.
- ROITER, Fulvio. *Brasilien*. Zürich: Atlantis, 1969. S/p.
- RUYSER, R. *L'Utopie et les utopies*. Paris: Bibliothèque de philosophie contemporaine, 1970.
- SABALIUS, Romey. *Die Romane Hugo Loetschers im Spannungsfeld von Fremde und Vertrautheit*. New York: Peter Lang, 1995.
- _____. Eine postkoloniale Perspektive – Brasilien als Beispiel. In.: DEWULF, Jeroen; ZELLER, Rosmarie. *In alle Richtungen gehen*. Reden und Aufsätze über Hugo Loetscher. Zürich: Diogenes, 2005. p. 122-137
- SALIBA, Elias Thomé. *As utopias românticas*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- SAMJATIN, Jewgenij. *Wir*. Trad. Gisela Drohla, Frankfurt am Main: Büchergilde Gutenberg, s/d.
- SCHMID-BORTENSCHLAGER, Sigrid, RIEMER, Werner. *Stefan Zweig lebt*. Salzburg: Hans-Dieter Heinz Verlag, 1999.
- SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 128.
- SCHWAMBORN, Ingrid. *Die letzte Partie*. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 1999.
- _____. Stefan Zweigs ungeschriebenes Buch: Getúlio Vargas. In: EICHER, Thomas (Hrsg). *Stefan Zweig im Zeitgeschehen des 2. Jahrhunderts*. Oberhausen: Athena-Verlag, 2003. p. 129-158.
- SCHWEICKLE, Irmgard und Günther (Hrsg). *Metzler Literatur Lexikon*. Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung Stuttgart, 1984.
- STOOSS-HERBERTZ, Adelaide. Os leitores e as leituras de Stefan Zweig no Brasil. In: *Revista Fênix*. Uberlândia, Ano IV, N. 2, Maio/Junho/Julho 2007.
- SOETHE, P. A. . Der brasilianische Raum in Anne Zielkes Novelle "Arraia". In: *Akten des XII. ALEG-Kongresses*. Leipzig : Alumni-Projekt Leipzig-Havanna, 2006.

_____; PAULINO, Sibele. Artes visuais e paisagem em Guimarães Rosa. In: *Revista Letras*. Nr. 67, Curitiba: Editora UFPR, 2005. p. 41-53

SOUSA, Celeste H. M. Ribeiro de. *Retratos do Brasil*. Hetero-imagens literárias alemãs. São Paulo: Arte e Cultura, 1996.

SOUZA, Laura de Mello e. *O diabo e a Terra de Santa Cruz*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SÜTTERLIN, Georg (Hg.). *Das Hugo-Loetscher-Lesebuch*. Zürich: Diogenes, 1984.

TAPIOCA, Ruy. *Admirável Brasil Novo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

TRAUB, Rainer; WIESER, Harald (Hrsg.). *Gespräche mit Ernst Bloch*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975.

TROUSSON, Raymond. Utopia e utopismo. In: *Revista Morus - Utopia e Renascimento* n. 2, Campinas: UNICAMP, 2005. p. 123-135.

TROUSSON, Raymond. *La Utopie et d'Utopistes*. Paris: L'Harmattan, 1998.

UEDING, Gert (Hrsg.). *Literatur ist Utopie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978.

VICELMO, Antonio. História revivida do Caldeirão. In: *Diário do nordeste*. Fortaleza: Globo. 21.09.2008. s/p.

VIEIRA, António. *Sermão de St.º António aos Peixes*. Porto: Porto, s/d. 30 p., Biblioteca Digital.

VOSSKAMP, Wilhelm (Hrsg.). *Utopieforschung*. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie. Vol. 1-2, Stuttgart: Suhrkamp, 1985.

_____. *Utopieforschung*. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie. Vol. 3. Stuttgart: J. B. Metzlerschen Verlagsbuchhandlung, 1982.

_____. Utopie. In: RICKLEFS, Ulfert (Hrsg.). *Fischer Lexikon Literatur*. Bd. 1-3, Frankfurt am Main: Fischer, 1996.

_____. Narrative Inszenierung von Bild und Gegenbild. Zur Poetik literarischer Utopien. In: BERNÁTH, Árpád et alii. *Vom Zweck des Systems*. Tübingen: Francke, 2006. p. 221

WALTER, Hans-Albert. Vom Liberalismus zum Eskapismus. Stefan Zweig im Exil. In: *Frankfurter Hefte* XXV, 6 (Juni 1970) S. 427-437

WEBER, Max. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. Trad. José M. M. De Macedo, São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

- WILPERT, Gero von. *Sachwörterbuch der Literatur*. 8. Auf. Stuttgart: Kröner Verlag, 2001.
- WINTER, Michael. *Compendium Utopiarum: Typologie und Bibliogr. Literar. Utopien*. Stuttgart: Metzler, 1978.
- WUTHENOW, Ralph Rainer. Inselglück. Reise und Utopie in der Literatur des XVIII. Jahrhunderts. In: VOSSKAMP, Wilhelm (Hrsg.) *Utopieforschung*. Bd. 2, Sttutgart: J. B. Metzlerschen, 1985. p. 323ss.
- ZELEWITZ, Klaus. Die Ungeduld des Herzens als Indikator zweifachen Scheiterns. In: GELBER, Mark (Hrsg.). *Stefan Zweig: Exil und Suche nach dem Weltfrieden*. Riverside: Ariadne Press, 1995.
- _____. Stefan Zweig: Exotismus versus Europhilie. SCHWAMBORN, Ingrid. *Die letzte Partie*. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 1999.
- ZELTNER-NEUKOMM, Gerda. Vom Schwizer Hüsli zur Arche Noah. In: Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Nr. , Mainz: Franz Steiner, 1984.
- ZIEBELL-WENDT, Zinka. *Relatos quinhentistas sobre o Brasil. Humanistas pastores e missionários*. Tese de doutorado, Berlin, 1993.